ИСКУССТВО КИНО

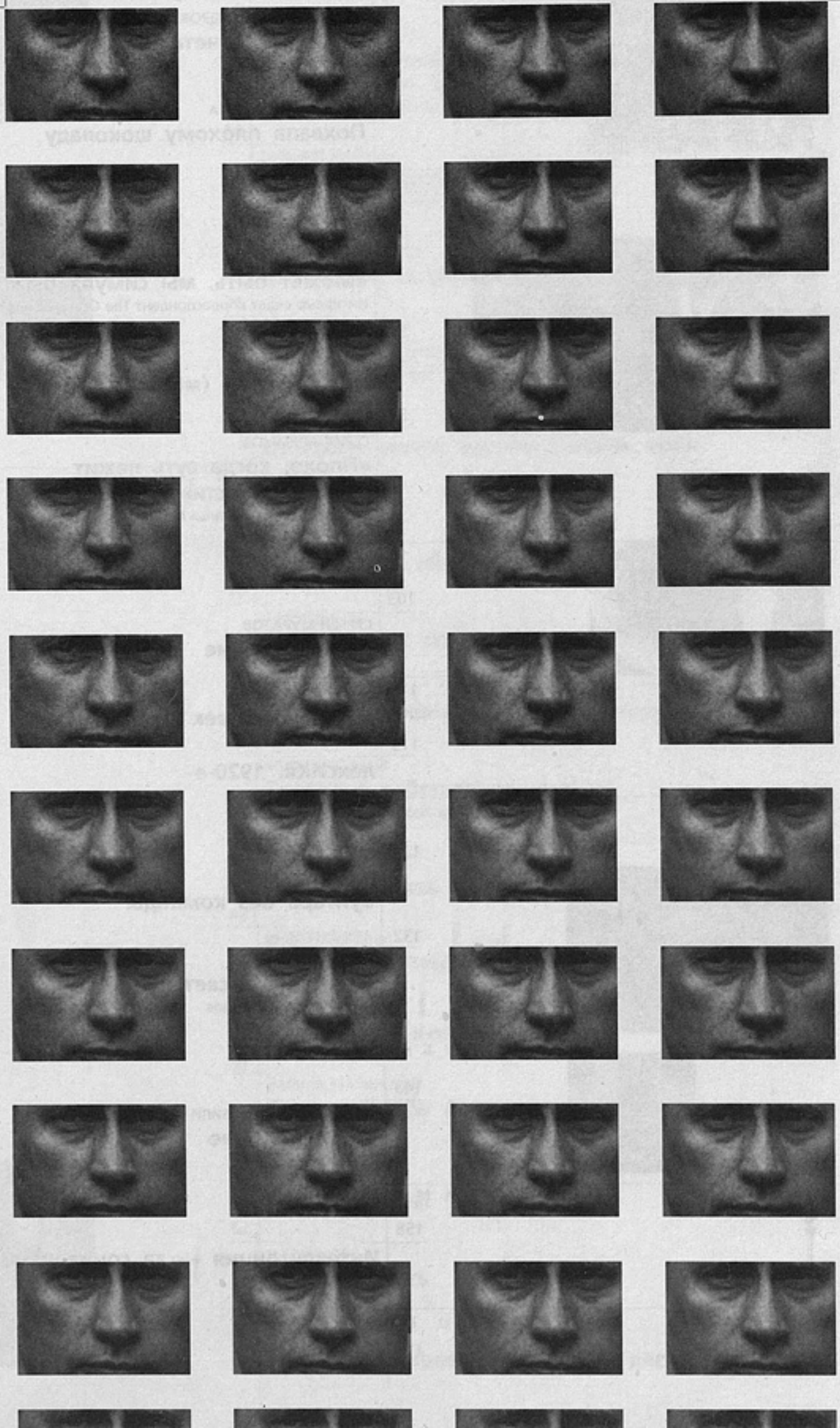
«Поклонник»

Режиссер Николай Лебедев

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑АЗЫ ПИАРА ТОТ, КТО КОНТРОЛИРУЕТ ИНТЕРПРЕТАЦИЮ РЕАЛЬНОСТИ, ТОТ КОНТРОЛИРУЕТ САМУ ЖИЗНЬ. *ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ* **❑МИР, ПОНУКАЕМЫЙ СТРАХОМ НЕ ИСКЛЮЧЕНО, ЧТО ФИЛЬМ ГЕРМАНА ЯВЛЯЕТСЯ САМОЙ ТАЛАНТЛИВОЙ РУСИФИКАЦИЕЙ КАФКИАНСКОГО АБСУРДА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ.** *ИРИНА РУБАНОВА* **❑ИГРА СЛУЧАЙНЫХ СОЧЕТАНИЙ ЧТО ОСТАВИМ МЫ ПОСЛЕ СЕБЯ, КРОМЕ ТЕНЕЙ И ОТРАЖЕНИЙ, ПОХОЖИХ НА НАС ТОЛЬКО В ПРОФИЛЬ?** *ПАВЕЛ ФИНН* **❑ПОЧЕМУ В ГОЛЛИВУДЕ ТАК МНОГО БРАТЬЕВ-РЕЖИССЕРОВ ТАК ПРОЩЕ. ВСЕГДА МОЖНО ПОПРОСИТЬ РОДСТВЕННИКОВ О ПОМОЩИ.** *ЭНДИ ВАЧОВСКИ* **❑ПЕЧАЛЬНЫЙ РОМАНТИЧЕСКИЙ АНАХРОНИЗМ ОЧЕВИДНО, ЧТО ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ ВЫМЕРЛА. И ВСЕ-ТАКИ ЧТО-ТО В НЕЙ ОСТАЕТСЯ ЧАРУЮЩЕЕ И НЕСОМНЕННО ВНУШАЮЩЕЕ ПОЧТЕНИЕ.** *АНДРЕЙ ФИЛОЗОВ* **❑МАТЕРИАЛ, ИЗ КОТОРОГО СДЕЛАНЫ АНГЕЛЫ СВЕТ — ЭТО НЕБО, ВЫСОТА, ЭТО ПОДАРОК БОГОВ!** *ЮРИЙ ЕГОРОВ, ХУДОЖНИК ПО СВЕТУ* **❑ПУТЬ УЗНАВАНИЯ ТОГО, ЧЕГО МЫ НЕ ЗНАЕМ КОГДА МЫ ХОТИМ СУДИТЬ О ДОБРЕ И ЗЛЕ, МЫ НЕ ДОЛЖНЫ ЗАБЫВАТЬ, ЧТО МЫ САМИ СУЩЕСТВА, ДЛЯ ИСПЫТАНИЯ СОЗДАННЫЕ.** *МЕРАБ МАМАРДАШВИЛИ*

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Дизайн Д.Демского

Информационные войны, ставшие «горячей темой» печатных СМИ в период парламентской предвыборной гонки, по-прежнему в центре внимания — выборы продолжаются. Но есть и причины иного порядка. Наблюдателей и аналитиков захватывает новизна ситуации, к которой мы еще не успели адаптироваться. Ведь в марте 1989-го, во время первых свободных выборов, не было ничего подобного. Всего лишь за десятилетие политические технологии в стране развились до такого уровня, что судьбы власти стали определяться действиями политтехнологов-«пиарщиков», а не свободным волеизъявлением избирателей. Хорошо это или плохо? Нравственно или безнравственно? Нормально или опять не так, как у людей? Остаточный советский романтизм и расшатанная нравственная валентность пребывают в борьбе, не находя ответа на мучительные вопросы.

Парламентские выборы 1999-го дают обильный материал для размышлений на темы, связанные с некомфортной общественной атмосферой, обозначенной, как ни парадоксально, святым для многих понятием «свобода слова». По этому кругу вопросов на страницах «ИК» высказываются «генералы» информационно-аналитических служб Российского телевидения — тележурналисты Сергей Доренко, Евгений Киселев, Николай Сванидзе и комментаторы — социолог Даниил Дондурей, писатель Александр Кабаков, председатель Фонда защиты гласности кинорежиссер Алексей Симонов.

Чтобы сохранить диалогические связи в текстах подборки, публикуем их не в алфавитном, а в хронологическом порядке..

СЕРГЕЙ ДОРЕНКО:

«Я борюсь за нравственные нормативы Нагорной проповеди»

ВОПРОСЫ ЗАДАЕТ Д.БЫКОВ

Дмитрий Быков. Вы согласны с расхожим мнением, что политика без грязи невозможна?

Сергей Доренко. Нет, я так не думаю. Впрочем, это зависит от взгляда на жизнь. С известной точки зрения, и жизнь — вещь совсем не стерильная. Но я не сторонник подобных воззрений.

Д.Быков. Вас вдохновляет результат вашей деятельности — обрушившийся рейтинг ОВР и Юрия Лужкова как возможного президента страны?

С.Доренко. Честное слово, меня не интересует собственно Лужков. Вы обвините меня в небрежном отношении к персонажу, но тут все дело в приоритетах. Первый приоритет — мои отношения со зрителем. Если честно, то уж совсем первый приоритет — мое собственное творческое самовыражение. В этом смысле я должен работать над своим персонажем таким образом, чтобы сберечь его

Сергею Доренко вопросы были посланы по электронной почте — в перенапряженное время кануна выборов не было более надежного способа связи с ним. Так что ответы аутентичны, собственноручны и не тронуты рукой редактора, как и было договорено.

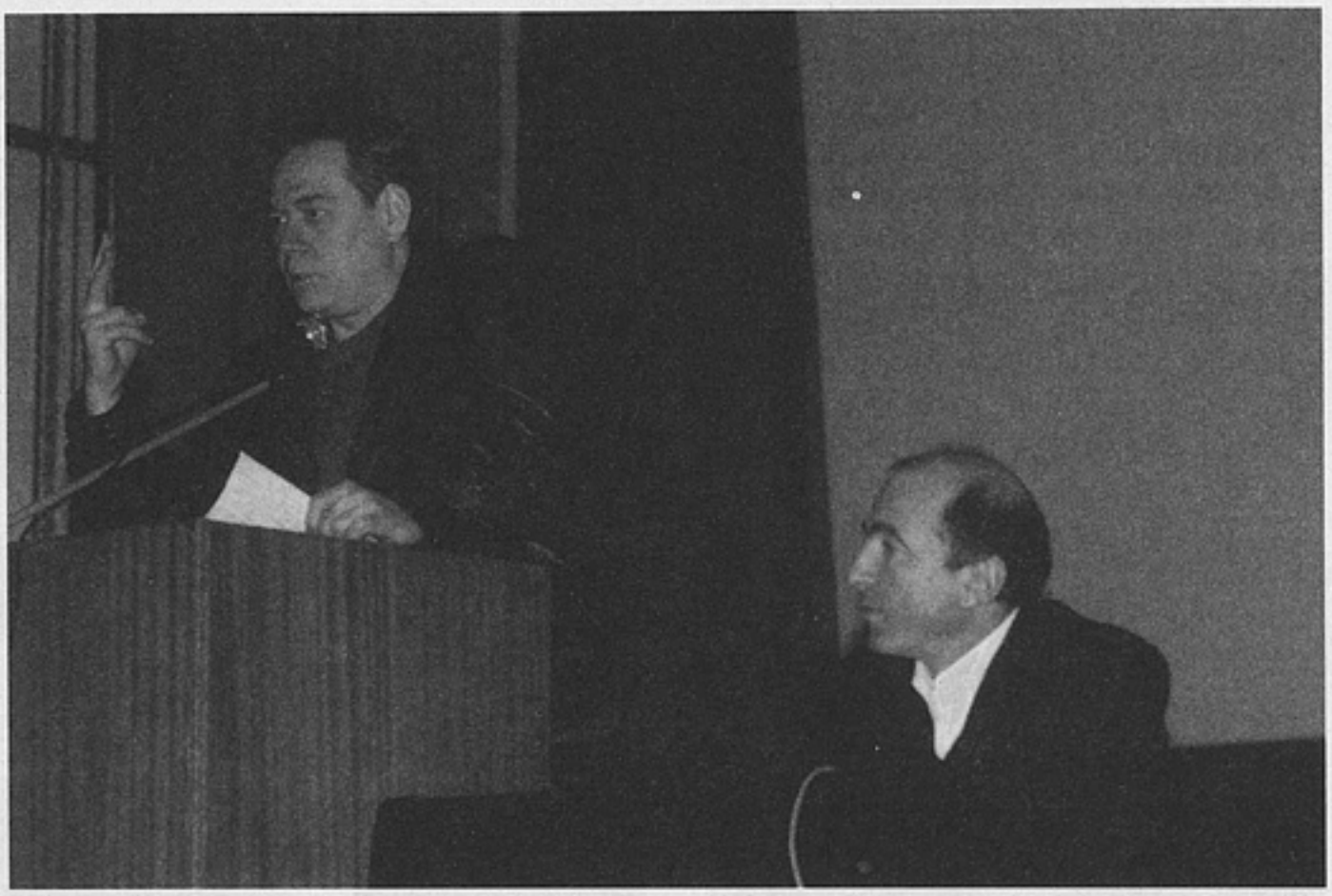
для будущих передач. Не давать ему становиться слабым и неинтересным. Но в то же время не дать ему стать настолько сильным, чтобы меня выгнали с работы.

Д.Быков. Каковы ваши представления о вашей аудитории?

С.Доренко. Думаю, часть аудитории — это люди, способные оценить мое творчество. Другая часть — это кретины, не способные его оценить. Третья часть ничего о моем творчестве не знает. Несмотря на многочисленность этой третьей части, ею, в силу вышеназванного изъяна, приходится пренебречь.

Среди людей, способных оценить, есть люди, которые меня любят, а есть те, кто любит меня ненавидеть. Как видите, и тем и другим я даю чувство любви. Среди второй категории тоже есть и любящие, и любящие ненавидеть. Но их проблема в том, что они ругают не за то и хвалят не за то. Вы, должно быть, знаете, какое чудовищное чувство неловкости приходится испытывать человеку, которого поклонник-кретин, например, начальник-кретин хвалит не за то. Вы роняете пару жемчужин среди камней. И ценитель понимает естественную искусственность нечаянной игры нечаянно брошенных жемчужин. И потом приходит кретин начальник и хвалит вас за что-нибудь. И вам становится стыдно, вы говорите «спасибо» и желаете ему тотчас же сгинуть. Кстати, это одна из причин моих ссор с начальниками. Они всякий раз почему-то бездари.

Д.Быков. Популярные ныне байки о программировании-зомбировании аудитории чаще всего относятся к сфере психопатологии. Есть ли у вас какие-то реаль-



С.Доренко и Б.Березовский. Предвыборная кампания в Карачаево-Черкессии

Фото В.Дьячкова

ные приемы воздействия на подсознание зрителя? Имеются в виду ритмические повторы, почти рефрены, использование отталкивающих ассоциаций и прочее.

С.Доренко. Честное слово, нет. Я вам больше скажу: у меня нет жанра и творческого метода. Я вообще категорический противник формулирования творческого метода. Формулировки убивают. Я живу и самопроявляюсь. Таким образом самореализуюсь. Ни разу не видел своих программ. Я их не просматриваю. Прошлое неинтересно. «Оставьте мертвым хоронить своих мертвецов», — говорил один неглупый парень. Живу, как трава, на уровне смутных ощущений. Ощущаю действительность. Силой воображения превращаю свои ощущения в ощущения своих зрителей. Впитываю новую реальность, созданную нами в совместном творчестве. Снова превращаю свои ощущения в наши общие. И так без конца. Вот и весь творческий метод. Прост, как дыхание.

Д.Быков. Изучали ли вы опыт зарубежных коллег-тележурналистов?

С.Доренко. Никакой опыт не изучаю. Я очень восприимчив. Говорю с заикой — заикаюсь. С кавказцем, украинцем, бруклинским русским говорю с его акцентом. Поэтому оберегаю себя от влияний. Телевидение не смотрю, чтобы не испортить вкус. Стараюсь читать, смотреть на огонь, на воду, на собак, на лошадей, на женщин. Впитывать красоту повадки.

Д.Быков. Чья аудитория, на ваш вкус, более внушаема — наша или западная?

С.Доренко. «В Азии приучены к засаде», — пел Высоцкий. С этой точки зрения у нас скепсиса больше. Запад так дружно вдруг ненавидит сербов и любит чеченцев — совсем не критично. Наши сперва в задницу пошлют, потом покуражатся, а уж потом поверят.

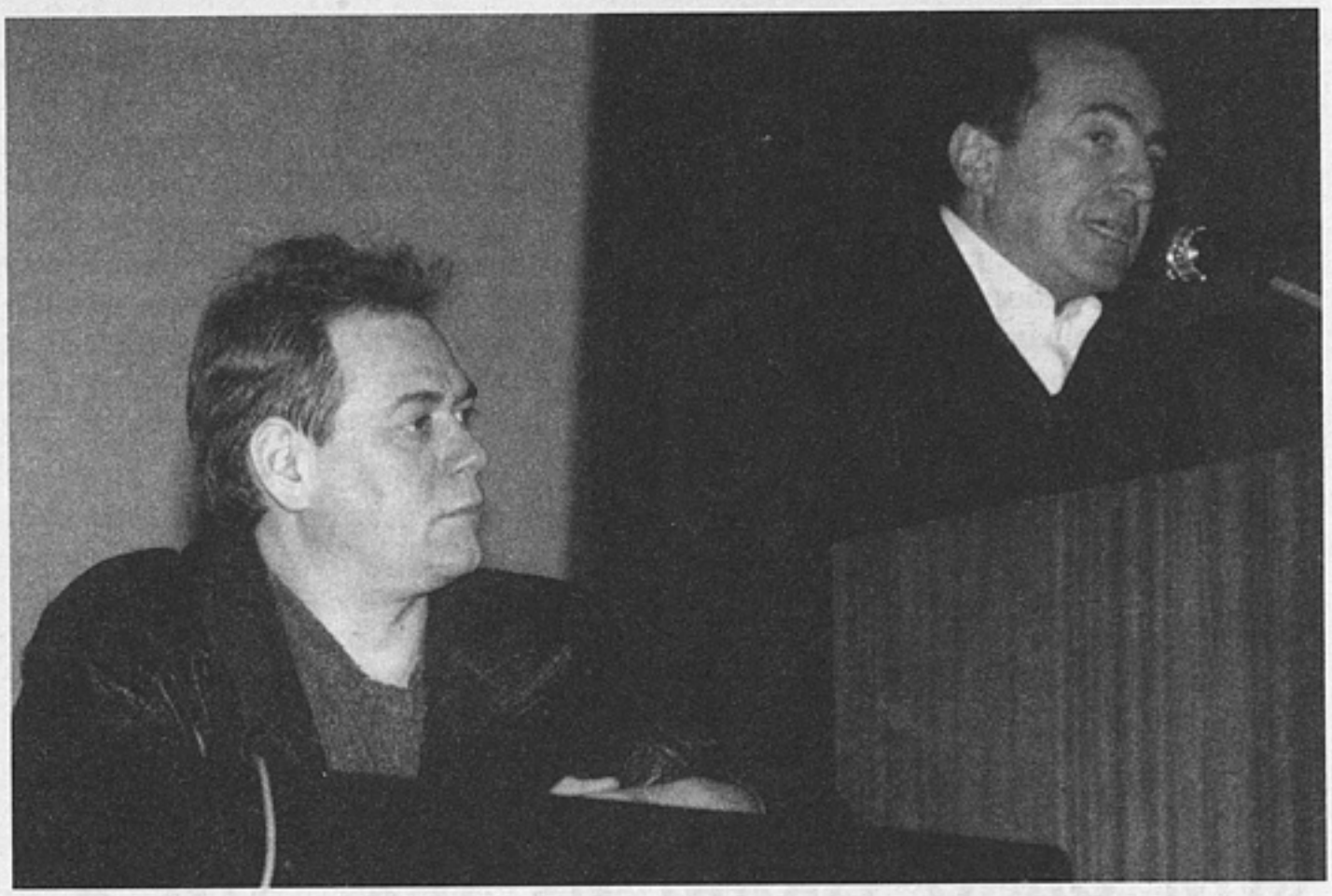
Д.Быков. Вы хотите убедить публику, что боретесь не столько с политиками, сколько со стереотипами массового сознания. Не с Лужковым, а с имиджем Лужкова. А как вы относитесь к самому Лужкову?

С.Доренко. Я думаю, что он нарцисс. Что он очень одинокий человек. Очень незащищенный психологически человек. Человек, постоянно нуждающийся в психологической опеке. Иначе его бы не женила на себе первая бабенка, которая сумела впрыгнуть ему на колени. Человек, который знает за собой чудовищный грех. Иначе он не стал бы с таким личным ужасом говорить о злом роке семьи Кеннеди.

И он очень ранимый. И он очень ищет любви — хотя бы избирателей. И он уверен в том, что его обожают. И он мой поклонник. Мазохистского толка. И это еще и еще раз подтверждает, что садизм и мазохизм неразделимы. Близкие к нему люди говорят, он не пропускает ни одной моей передачи. Готовится к ним, считает дни.

Д.Быков. Не боитесь ли вы фрустрировать, напугать и в конечном итоге оттолкнуть аудиторию?

С.Доренко. Я же не манипулирую людьми. Мы *со*чувствуем, *со*переживаем.



С.Доренко и Б.Березовский. Предвыборная кампания в Карачаево-Черкессии

Фото В.Дьячкова

То, что мы вместе делаем, называется *со*бытие. Когда мы оттолкнемся, то мы оттолкнемся вместе.

Д.Быков. Почему, по-вашему, все наезды на Лужкова и Примакова не спровоцировали массового сочувствия к ним, не заставили народ воспринимать их как «жертв Кремля»?

С.Доренко. Приведу вам пример из иностранной морали. В Испании есть коррида. В корриде не могут участвовать слабые, больные, трусливые быки. Слабых быков освистывают, хозяева их могут потерять репутацию, потому что выпустили на поединок слабое животное. Тореро никогда не станет не то что убивать слабого быка, но даже и драться с ним. Ельцин — слабый бык. Народ это понимает. Чувствует. А Лужков и Примаков еще летом праздновали победу, и единственным нерешенным вопросом был — ждать ли до лета или провести выборы президента до Нового года. И идти ли в президенты Лужкову или лучше Примакову. 100 процентов политической элиты знали, что эти двое уже победили. Не всем это нравилось. Но все были уверены. Я, кстати, тоже был уверен. Решил, как триста спартанцев, напоследок поиграть.

Д.Быков. Отдаете ли вы себе отчет в том, что будет с вами в случае победы ваших противников?

С.Доренко. Точно знаю только одно — ни на одном канале работать не дадут. Но не только за прошедшую осень. Примаков ведь меня выгнал в декабре 98-го года. Не давал кредит ОРТ, пока меня не выставили. А под второй транш второй раз выгнал в конце января прошлого года. А Лужков на меня жаловался Ельцину и требовал меня убрать еще весной 98-го.

Д.Быков. Есть ли телохранители у вас и вашей семьи?

С.Доренко. Теперь есть. Начальство требует. Надеюсь, это недолго будет продолжаться. У семьи — нет. Что глупо, согласитесь. Но я и свою охрану считаю делом никчемным. Мои оппоненты достаточно состоятельные люди, чтобы скинуться на снайпера.

Д.Быков. Ваши близкие, друзья смотрят программу? Как относятся к ней?

С.Доренко. Хвалят. Я не в состоянии поддерживать беседу с людьми, которые меня не хвалят.

Д.Быков. Можете ли вы оценить собственную деятельность с точки зрения классических представлений о нравственности? И работают ли они в современной политике вообще?

С.Доренко. Разумеется, могу. Я борюсь за нравственные нормативы, очерченные Господом в Нагорной проповеди. Мои оппоненты, напротив, категорически отказываются от основных постулатов проповеди. В особенности от тезисов «не убий» и «не укради».

Д.Быков. Вы упорно отрицаете, что слушаетесь Березовского, но все-таки есть ли у него (или у Кремля) какие-то механизмы прямого давления на вас? Иначе говоря, бывают ли ситуации, когда вы можете пожертвовать самостоятельностью своей позиции ради общего дела?

С.Доренко. Никогда ничего подобного не отрицал. Наши отношения с Борисом развиваются в другой плоскости. Как мне представляется, всей Москве известен мой вздорный характер. Я уже десять лет культивирую миф о моем вздорном характере. И даже устраиваю временами феерические скандалы начальству. Ухожу непрерывно с работы. Неужели этого мало, чтобы понять, что мною никто не руководит? Я стараюсь самым чутким образом следовать за своими капризами и ощущениями. Березовский кроме того, что он мой реальный друг, вдобавок поклонник моего творчества. Он хвалит «за то». То есть он не только поклонник, но и тонкий ценитель. Если это способ давления?..

НИКОЛАЙ СВАНИДЗЕ:

«Ни одно слово из тех, что я произношу, не противоречит моим убеждениям»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ВИКТОР МАТИЗЕН

Виктор Матизен. Многие независимые наблюдатели называют происходившее в предвыборном телеэфире «информационной войной». Согласны ли вы с таким определением?

Николай Сванидзе. Определять можно как угодно. Слово «война» — красивое, драматичное, поэтому употребляют именно его. Идет жесткая политическая борьба, основными орудиями и основным полем которой являются СМИ. Естественно, что когда политики начинают друг друга колошматить, они это делают в прессе. Замечу, что формулировка «информационная война» впервые появилась в связи с полемикой 1997 года, когда два телеканала, принадлежащие импе-

А.Лебедь и Н.Сванидзе
Фото С.Иванова

риям Березовского и Гусинского, и их печатная пресса начали долбить, причем весьма успешно, правительство «молодых реформаторов». Тогда ОРТ и НТВ выступали рука об руку и друг другу нравились. Сейчас, когда соотношение сил и ситуация изменились, это вызывает у некоторых субъектов той информационной войны возмущение, связанное с тем, что побеждать приятно, а проигрывать не хочется.

В.Матизен. Хорошо, назовем «информационной войной» такую политическую борьбу посредством СМИ, где стороны не гнушаются никакими средствами компрометации противника. Для себя вы отличаете полемику от словесного беспредела?

Н.Сванидзе. Не уверен, что здесь можно провести границу, которую все признáют. Я считаю, что нельзя переходить на личности, нельзя оскорблять людей. Но нужно признать, что российский политический почерк очень жесткий: бьют в кость. Это происходит отчасти потому, что в России еще не сформировались традиции демократической полемики, но главная причина ожесточенности в том, что у нас, в отличие от Запада, каждые выборы судьбоносны, каждая предвыборная ситуация определяет будущее страны и будущее тех людей, которые играют в политико-информационные игры. Для массы американцев по большому счету не важно, кто получит большинство в Конгрессе и из какой партии будет президент. А у нас от этого зависят судьбы огромного числа людей. Естественно, что журналисты и политики воспринимают эту ситуацию очень горячо. Так было в 1996 году, так и сейчас. Слишком многое стоит на кону.

В.Матизен. Мне кажется, что этот аргумент используется для того, чтобы искусственно обострять политическую ситуацию. Люди, которые боятся за свое личное будущее, представляют дело так, будто речь идет о судьбе народа. Когда речь шла о выборе между Ельциным и Зюгановым, это было понятно. Но сейчас? Вы полагаете, что Лужков с Примаковым, против которых ведут войну ОРТ и РТР, опасней Зюганова?

Н.Сванидзе. Я не хотел бы сравнивать их с Зюгановым. Зюганов-президент был бы страшен, но он не имеет реальных шансов стать президентом.

В.Матизен. Так же, как и в 1996 году. И если бы тогда во втором туре президентских выборов сошлись Зюганов с Лебедем или Зюганов с Явлинским, мы бы сейчас имели президентом Лебедя или Явлинского. Однако наши феодалы и олигархи, руководствуясь понятными интересами, сделали ставку на безопасного для них Ельцина, с помощью СМИ обострили ситуацию и вынудили нас выбрать между пневмонией и чумой.

Н.Сванидзе. Я и говорю, что Зюганов не опасен. Поэтому мы должны его холить и лелеять, тем более что за спиной у него нет талантливых людей. То, что российские коммунисты в большинстве своем поразительно бездарны, большое благо

А.Улюкаев, Н.Сванидзе и С.Юшенков

Фото В.Бурыкина

для страны. Что же до Лужкова с Примаковым, то это разные люди. Они оказались вместе в силу чисто тактических причин, и я полагаю, что их союз недолго продлится. Оба они придерживаются левоцентристских убеждений, но Лужков менее идеологизирован, чем Примаков. Лужков не любит коммунистов, как не может их любить всякий русский купец, считающий их голодранцами, но у него нет с ними и идейного отталкивания. Он их принимает из тактических соображений, и союз Лужкова с Зюгановым, как мы знаем, наметился уже давно, когда Лужков счел для себя выгодным переизбираться в мэры и идти в президенты на плечах коммунистов. Но опасность не только в том, что Лужков может объединиться с коммунистами, а в том, что он устроил в Москве феодальный капитализм. Лужков в столице хозяин, от которого зависит все. «Семья» по-прежнему модное слово, так вот, все в Москве завязано на семью Лужкова. Мимо нее мышь не проскочит. Если бы я зависел не от федерального центра, а от Лужкова, жизни мне бы не было. Чтобы увидеть, какова свобода информации и свобода журналистов в империи Лужкова, достаточно посмотреть передачи ТВЦ. В ближайшем окружении мэра царит обстановка полного лизоблюдства. И это опасно. Лужков крепкий и способный человек, но жить под таким руководителем страшно. Примаков, конечно, другой человек, лично честный...

В.Матизен. Подчеркивание честности Примакова на фоне умолчания о честности его союзника — это способ скомпрометировать обоих?

Н.Сванидзе. Я ничего не говорю о честности Лужкова, потому что не хочу быть ответчиком в суде — особенно в московском суде.

В.Матизен. Вижу, что вы не упускаете ни одного шанса задеть противника...

Н.Сванидзе. Что касается Примакова, беда в том, что он всерьез решил стать главой государства. Его сбили с толку его собственные рейтинги, и он счел, что может стать отцом нации, что нация ждала именно его. Боюсь, что он ошибся. Нация не ждала ни его, ни вообще кого-либо персонально. Просто перед его приходом было легкое ощущение конца света, и народ успел зажмуриться. Открыл глаза, глядь — а премьером у нас Евгений Максимович. Вот он, спаситель Отечества! Между тем конец света не состоялся по причинам, к которым Примаков не имел никакого отношения, поскольку бездействовал.

В.Матизен. Если верить Толстому, Кутузов спас Россию именно своим ничегонеделанием.

Н.Сванидзе. Беда Примакова в том, что он человек застойной ментальности. В голове у него смесь Брежнева и Андропова. Как и Лужков, он не видит в Зюганове опасности — ведь Зюганов был мелкой партийной сошкой, когда Примаков уже был академиком и членом ЦК. И он может с ним договариваться. Примаков говорит, что коммунисты уже другие. Конечно, другие — хуже прежних, поскольку вобрали в себя еще и нацистскую идеологию. Это коммунисты позднесталин-

ского типа, с фашистскими идеями в мозгу. То, что Примаков не видит в них угрозы, угроза для нас. Поэтому меня не устраивает ни Лужков, ни Примаков.

В.Матизен. Вы работаете на государственном канале и по долгу службы должны выражать государственную точку зрения, которая у нас обычно ассоциируется с точкой зрения исполнительной власти. Но каким образом эта точка зрения доводится до вас?

Н.Сванидзе. Видите ли, я выражаю *свою точку зрения*. Ни одно слово из тех, что я произношу, не противоречит моим убеждениям. Но причиной моей работы на канале РТР, безусловно, является совпадение моей личной позиции с несформулированной государственной позицией.

В.Матизен. Кто именно может указать вам на несоответствие между вашим комментарием и этой позицией?

Н.Сванидзе. В обычной ситуации мне никто ни на что не указывает. Но если возникает необходимость более жестко обозначить ту или иную линию канала, со мной будет разговаривать руководство канала, и, я думаю, мы сумеем найти решение идеологической задачи, которое позволит не потерять лицо.

В.Матизен. При резком изменении курса вы тоже сделаете резкий разворот? Помните анекдотическую фразу: «Колебался вместе с линией партии»?

Н.Сванидзе. Конечно, помню. Но если вираж будет столь резок, что позиция государственного ТВ и моя личная позиция резко разойдутся, я не буду здесь работать.

В.Матизен. Вы человек довольно сдержанный, но незадолго до выборов и вы почти напрямую обвинили петербургского губернатора Яковлева в связях с преступностью. Вы показали некий документ за его подписью, где фигурировало имя некоего бизнесмена, про которого вы сказали, что он связан с криминальными структурами. Ваше намерение понятно. Вы хотели подтолкнуть зрителя к выводу, для которого у вас не было достаточных доказательств. Как историк вы, наверное, знаете, что этот метод во время Великой французской революции называли амальгамой. Чтобы очернить Дантона, указывали на его связь с кем-то, про кого можно было с большой определенностью сказать, что он связан с «врагами народа». Остальное довершал трибунал, состоящий из простых, но очень склонных к подозрительности граждан.

Н.Сванидзе. Но я-то никого не посылаю на гильотину...

В.Матизен. Я говорю только о методах полемики.

Н.Сванидзе. Методы полемики, я думаю, одни и те же со времен греческой демократии. Когда Фемистокл спорил с Аристидом, они использовали те же методы.

В.Матизен. Что же хорошего в том, что журналисты пользуются некорректными приемами?

Н.Сванидзе. Когда политик начинает полемизировать со своим конкурентом, главное для него — победа. Поэтому он выбирает наиболее сильные полемические приемы, иначе он гроша ломаного не стоит.

В.Матизен. Вот вы и произнесли магическую формулу, что цель оправдывает средства...

Н.Сванидзе. Перед тем как начать беседу, вы назвали главных фигурантов нынешней информационной борьбы, сказав, что мелкие персонажи вас не интересуют. Мелкие — значит не столь выразительные, верно?

В.Матизен. Я имел в виду несколько иное. С некоторыми фигурантами вроде Хинштейна, который ведет программу на лужковском канале, я бы не смог поговорить, поскольку если бы он вздумал протянуть мне руку, я не стал бы ее пожимать. Честно говоря, не знаю, смог бы я пожать руку Доренко или в последний момент отдернул, но, к счастью, с ним вызвался беседовать мой коллега.

Н.Сванидзе. Я бы Хинштейну тоже руки не подал. А с Доренко мы не подаем друг другу руки уже несколько лет. Хотя сейчас мы с ним оказались на одной стороне.

В.Матизен. Его программа не вызывает у вас раздражения?

Н.Сванидзе. Я не смотрю его программу. И программу Жени Киселева тоже. Иногда смотрю кусочек, если мне говорят, что там было нечто интересное, но целиком никогда. У меня есть личные представления о профессиональной и человеческой этике, и за рамки этих представлений я не выхожу. Я никого не оскорбляю и не роюсь ни в чьем грязном белье. Но меня забавляет, когда мои кол-

леги и личные друзья с НТВ, считавшие нормальным ковыряние в тюках грязного белья президентской семьи, забеспокоились и завозмущались, когда стали ковыряться в лужковском белье. НТВ делало то же самое, что Доренко, но менее убедительно и более грязно. Хотя Сванидзе, защищающий Доренко, — это странная картина.

В.Матизен. Когда Киселев показывает вертолетные съемки замка, который Березовский якобы приобрел для Татьяны Дьяченко, а Доренко показывает аналогичные съемки особняков, которые Лужков со своим окружением якобы построил для себя, — это в сущности один и тот же ракурс. С высоты птичьего помета...

Н.Сванидзе (*смеется*). Согласен. С той разницей, что Доренко бьет по вполне определенным и, я бы сказал, нужным целям — по Лужкову и Примакову, то есть по лидерам крупнейшего блока и по кандидату в президенты. Удары по ним — это конкретные удары по политическим оппонентам. А по кому бьет НТВ? По президентскому окружению. Но разве Дьяченко собирается идти в президенты? Почему они не бьют по Путину? Боятся?

В.Матизен. Я переадресую ваш вопрос Киселеву, когда с ним встречусь. Лично мне кажется, что НТВ старается бить по всем, в ком видит угрозу демократии. В частности, по режиму, который считает коррумпированным.

Н.Сванидзе. Этот коррумпированный режим породил канал НТВ, холдинг «Медиа-Мост» и прочее. Кто бы они были без этого режима? Кем был бы Лужков? Словом, позиция ОРТ как политической дубинки более объяснима, чем позиция НТВ. НТВ стреляет в Луну. И это одна из причин того, почему оно проигрывает. Помимо той, что соединенные мощности ОРТ и РТР больше, чем НТВ и ТВЦ.

В.Матизен. А можете ли вы позволить себе жесткую критику правительства и президента? Или вы обречены только защищать их?

Н.Сванидзе. Не знаю. В последний раз я жестко критиковал президента во время первой чеченской войны, а правительство — при Примакове. После этого у меня не было серьезных поводов к жесткой критике. Но если они пойдут в ту сторону, которую я сочту опасной, то я буду их критиковать в соответствии с тем, что думаю. Если я буду говорить не то, в чем убежден, вы это сразу заметите — я буду крайне неубедителен.

В.Матизен. Как вы считаете, входит ли в число профессиональных достоинств политического комментатора умение защищать точку зрения, которая не является его собственной? Ведь когда адвокат защищает своего клиента, никто не интересуется тем, что он думает о виновности подзащитного.

Н.Сванидзе. Я считаю, что комментатор должен быть не только профессионалом, но еще человеком и гражданином. Среди моих коллег есть люди, которые умеют талантливо говорить не то, что они думают. Но это свидетельствует не о том, что они противоречат себе, а о крайней гибкости их убеждений...

В.Матизен. Гибкости убеждений, граничащей с отсутствием таковых?

Н.Сванидзе. Они счастливцы, которые могут думать то, что им следует думать в настоящий момент. Но я такими способностями не обладаю.

В.Матизен. У вас бывают этически сложные ситуации, когда вам трудно произнести то, что сказать надо?

Н.Сванидзе. У меня была и остается этическая проблема, связанная с Примаковым. Я его очень давно знаю и всегда относился к нему с уважением и симпатией. Но я считаю, что он не должен становиться лидером России. И здесь я в определенных этических ножницах. Я должен говорить про лично симпатичного мне пожилого и интеллигентного человека достаточно суровые вещи. Здесь я не могу раззудить плечо, как могу его раззудить в отношении Зюганова или Лужкова, к которым совершенно равнодушен.

В.Матизен. Почему лично вы поддерживаете Путина?

Н.Сванидзе. Потому, что у меня он вызывает человеческое и политическое доверие и вызывал его еще до того, как стал премьером. Я представляю себе его ментальность и думаю, что Путин — удачный сплав силовика и либерала. Именно такой человек был бы хорош в роли главы нашего государства. Я выношу за скобки то, что считаю его порядочным человеком. А на сколько времени ему обеспечена моя поддержка, покажет будущее. Журналисты с политиками не заключают брачных контрактов.

В.Матизен. Это слишком уж риторическое заявление. Некоторые еще как заключают, причем хорошо оплаченные. А кагэбэшное прошлое Путина вас не

смущает? Лично я не способен доверять человеку из организации, которую считаю преступной.

Н.Сванидзе. Тут тонкая грань между тем, что должно смущать и что не должно. Я, например, не был членом партии. Но не был не потому, что мне это претило, а потому, что так сложились обстоятельства. Я был мэнээсом в академическом институте, а мэнээсу не обязательно было вступать в партию. Но если бы передо мной маячила перспектива возглавить сектор, а для этого нужно было вступить в партию, я бы вступил. Диссидентом я не был, у меня для этого не хватало смелости, внутренней силы, дерзости, готовности пожертвовать собой и своей семьей. Я очень не любил советскую власть, но я при ней существовал, как и многие советские интеллигенты, и жил по ее правилам. Кто-то вступал в партию, кто-то шел работать в органы безопасности. Все-таки это были не 30-е годы, и он не топтуном работал, а разведчиком. К этой конторе имели отношение многие журналисты, и я бы не стал изображать из себя невинность и бросать в них камни.

В.Матизен. Какие черты поведения политика являются для вас поводом к атаке на него?

Н.Сванидзе. Самые разные. Например, если я получаю информацию о его подкупности. Если я узнаю о его симпатии к Макашову. Если он работает в исполнительной власти и я вижу, что он полностью подконтролен ЦК КПРФ, как был Маслюков.

В.Матизен. Как, по-вашему, первая демонстрация по РТР видеозаписи с «человеком, похожим на генерального прокурора», была этичным шагом? Я говорю именно о публичном показе видеозаписи, а не о простой огласке дела, как было в случае с сексуальными похождениями английского министра Профьюмо.

Н.Сванидзе. Я понимаю ваш вопрос. Отвечу на него так: я рад, что не я ее показал и это не легло пятном на мою репутацию в общественном мнении. Бывают ситуации, когда для блага общества необходимо разбросать яму с дерьмом, но все равно приятно, что не ты это делаешь. Показать запись было надо, потому что сказать и показать — разные меры убедительности. Как кинокритик вы это понимаете.

В.Матизен. А нельзя ли было пожертвовать визуальной убедительностью ради простого приличия? Чтобы с шумом уволить Скуратова, вывешивание его исподнего на телевизионном экране не обязательно. Вы тоже понимаете, что не в том же беда, что он был у девок, а в том, что его этими девками покупали. Показ кассеты был не столько политической, сколько рекламной акцией.

Н.Сванидзе. Не буду спорить.

В.Матизен. А когда лично вы показывали другую видеозапись и говорили, что люди из ФСБ подкладывают «куклу» на Петровку, 38, — это было корректно? Я этой ведомственной документалистике, имеющей откровенную политическую цель, не поверил. Приехавший в студию Куликов отвечал вам довольно резонно, но вы его переиграли чисто актерскими средствами.

Н.Сванидзе. Я убежден, что съемка натуральная и обвинения московской милиции в халатности справедливы. Люди из ФСБ действовали вызывающе провокационно. Документы у них были откровенно фальшивые, из окна машины торчал ствол гранатомета, вдобавок ко всему они нагло прижимали к обочине милицейскую машину — и хоть бы хрен!

В.Матизен. Так было бы в любом городе.

Н.Сванидзе. У вас та же логика, что у защитников ОВР: «Что, Яковлев хуже Наздратенко?» Наздратенко не лучше. (*Смеется.*) Но что, от этого Яковлев стал хорош? Меня в тот момент интересовала ситуация в Москве, а не в Урюпинске. И Лужков хочет еще раз со свистом избраться московским, а не урюпинским мэром...

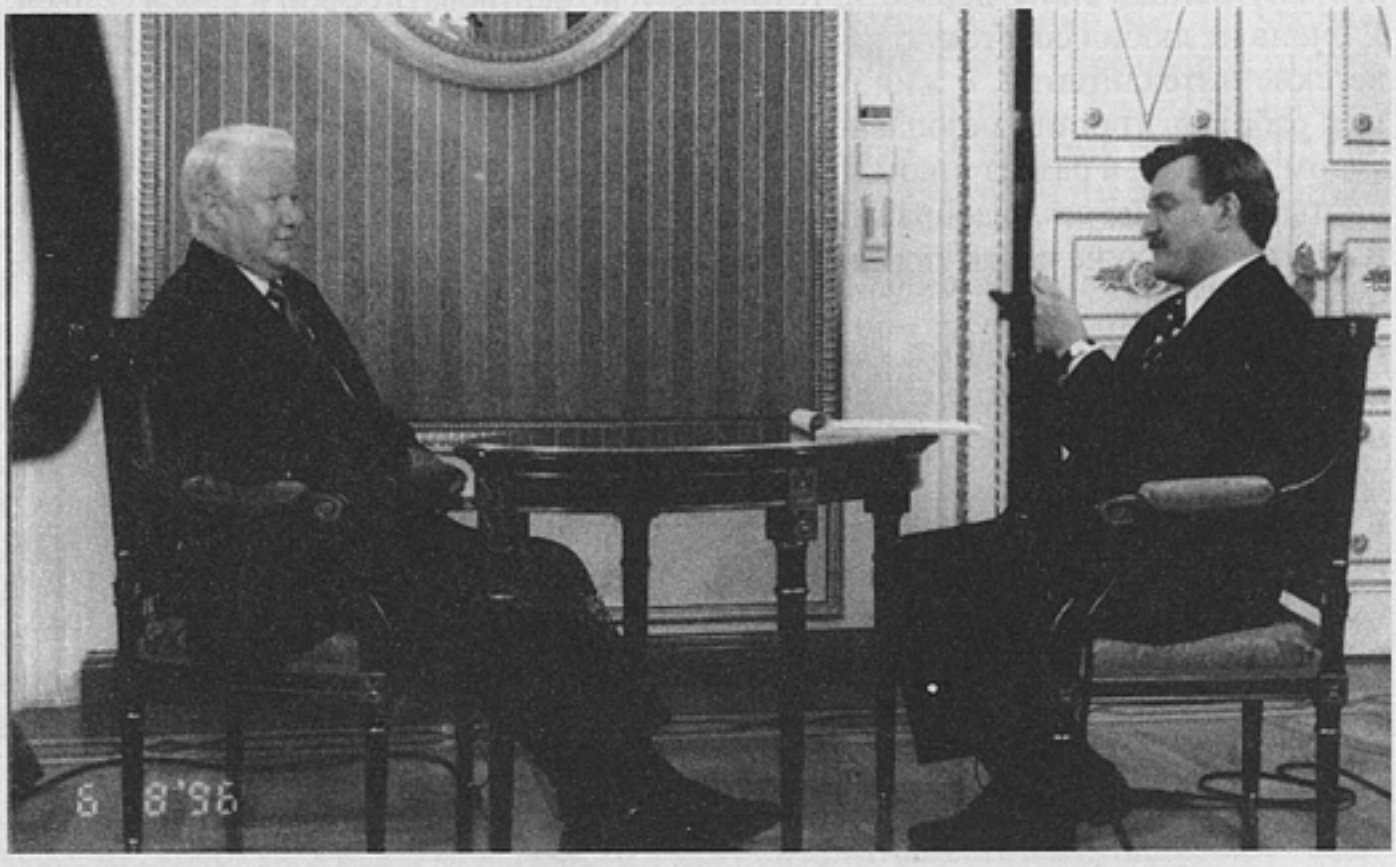
В.Матизен. Изберется?

Н.Сванидзе. Прогнозов я не даю.

ЕВГЕНИЙ КИСЕЛЕВ:

«Мы не проиграли»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ВИКТОР МАТИЗЕН



Б.Ельцин и Е.Киселев

Виктор Матизен. Как вы относитесь к понятию «информационная война»?

Евгений Киселев. Негативно. Этот термин впервые появился задолго до предвыборной кампании. Он был вброшен летом прошлого года, когда некоторые подконтрольные Кремлю СМИ стали распространять слухи о якобы со дня на день грядущем банкротстве «Медиа-Моста». Мы долго не реагировали на эти беспочвенные обвинения, а когда нас все-таки вынудили ответить, нас обвинили уже в том, что мы развернули информационную войну. В действительности с помощью этого термина определенные политические силы старались дискредитировать те массмедиа, которые занимали позицию, независимую от интересов власти. А потом определение было перенесено на полемику, которая неизбежно возникает в периоды обострения политической обстановки, в частности перед выборами. Но при чем тут «война»? Естественно, что разные СМИ высказывают разные точки зрения на происходящее.

В.Матизен. ОРТ и РТР во время предвыборной кампании откровенно играли против ОВР, поддерживали Путина и рекламировали «Медведя». С НТВ такой ясности нет, хотя у многих создалось впечатление, что вы играли на стороне Лужкова и Примакова.

Е.Киселев. Мы никогда не скрывали того, что наши симпатии принадлежат правой части политического спектра. Но это не значит, что мы поддерживали конкретную партию. Сначала говорили, что мы поддерживаем Явлинского и Лужкова, а когда в последние недели предвыборной кампании в наших программах стали часто появляться лидеры СПС, кто-то поторопился написать, что НТВ переметнулось на их сторону. Но нельзя же по частоте появления тех или иных лиц на канале делать вывод о том, какую позицию он занимает. Это непрофессионально. Многое ведь объясняется *сугубо* практическими вещами. Скажем, на теледебаты мы приглашали *всех* ведущих политиков, но многие не шли. Зюганов, который всегда жаловался на то, что мы мало его показываем, тут вдруг закапризничал и стал говорить — с этим не сяду, в этот день не могу. А СПС и «Яблоко» были всегда готовы к дискуссии.

В.Матизен. По вашим наблюдениям кто выигрывает — тот, кто вступает в полемику, или тот, кто от нее уклоняется?

Е.Киселев. Сложный вопрос. Зюганов, возможно, выиграл, а не проиграл. Мы же прекрасно понимаем, что Геннадий Андреевич выглядел бы достаточно блед-

но, схлестнувшись в прямом эфире с Кириенко или Чубайсом. С другой стороны, была у нас нашумевшая дискуссия между Явлинским и Чубайсом. Судя по некоторым опросам, в этой полемике выиграл Явлинский и даже повысил свой рейтинг, но выборы этого не подтвердили.

В.Матизен. Мне ближе позиция Явлинского, хотя я понимаю, что для массовой аудитории Чубайс с его цинизмом привлекательнее. Что поделать, для нравственного лидера наше общество еще не дозрело. И все же Явлинский, понимая невыигрышность своей позиции, правильно сделал, что вступил в спор.

Е.Киселев. В демократической стране политик, уходящий от дебатов, — конченый человек. Это как с дуэлью, не принял вызова — потерял лицо. Но, к сожалению, у нас пока возможно уйти от прямого спора и при этом что-то приобрести.

В.Матизен. Теледебаты — игра по определенным правилам, в которой вы являетесь судьей. Но мне кажется, что вы иногда допускали бой без правил — без жесткого лимита времени, с допущением ударов ниже пояса, а иногда сами вступали в игру на чьей-то стороне.

Е.Киселев. Я старался сохранять объективность и непредвзятость. Но мы же в России живем. Простой пример — когда в одной из моих программ депутат от ЛДПР Алексей Митрофанов сказал, что для полной победы над чеченскими вооруженными формированиями надо применять современное оружие массового поражения — он не имел в виду ядерное, — я спросил его о неизбежных жертвах среди мирного населения. Не берусь воспроизвести его реплику дословно, но он сказал — ну и что, пожалеем одну старушку и положим четырех молодых парней? Как я мог не реагировать на заявление, которое ломает об колено нравственное чувство нормального человека? Что касается регламента, то наши политики просто не умеют и не желают укладываться в определенные временны́е рамки. Помню, когда я во время интервью пытался остановить Горбачева, он отвечал: «Дайте мне договорить до конца, все равно я не буду отвечать на ваш следующий вопрос до тех пор, пока не скажу все, что думаю по поводу вашего предыдущего вопроса». В какой-то момент возникла перебранка, которая заставила его задуматься — может быть, впервые — о том, что существует аудитория, которая хочет получить внятную информацию, а не длинные рассуждения. Во всяком случае, теперь он ведет себя перед микрофоном более адекватно. Если же говорить о моем поведении, то, когда «Глас народа» только становился на ноги, я иногда сознательно не вмешивался в некорректную полемику, чтобы повысить градус и привлечь *дополнительного зрителя*. Но потом ситуация нормализовалась.

В.Матизен. Вы говорили о «кремлевской» акции против НТВ и холдинга «Медиа-Мост». Чего хотели организаторы этой акции? Скомпрометировать независимый от них источник информации? Но против лужковского канала таких акций не предпринималось, хотя там антикремлевская пропаганда была просто оголтелой.

Е.Киселев. Не хочу обидеть коллег с ТВЦ, но все-таки НТВ — общенациональный канал, причем такой, который в Москве в последние два года стал опережать ОРТ по среднесуточной доле зрителей. Это сильное оружие, и было время, когда Кремль пытался превратить нас в свой идеологический рупор, а в прошлом году он попытался нас нейтрализовать.

В.Матизен. В 1996 году вы были на стороне Ельцина. Что с тех пор изменилось?

Е.Киселев. Я думаю, что тогда все мы допустили ошибку. Есть такая поговорка — заставь дурака богу молиться, он и лоб расшибет. Перехватили, хотя старались работать информационно и агиток не строгать. Обходили острые углы, смещали акценты, о кампании Ельцина рассказывали с другой интонацией, чем о кампании Зюганова и т.д. Включились в игру «Рост рейтинга».

В.Матизен. «За что боролись, на то и напоролись»?

Е.Киселев. В известном смысле — да.

В.Матизен. Можно ли приписать СМИ выигрыш Ельцина в президентской гонке 96-го года и проигрыш Примакова в думской гонке 99-го года?

Е.Киселев. Не думаю. Ельцин в огромной степени сам обеспечил себе победу. Он поверил людям, которые пришли в его штаб и сказали ему: если вы хотите, чтобы мы вам помогли выиграть, делайте так, как мы скажем. И Ельцин стал плясать, скидывать рубашку и говорить рублеными фразами не хуже Лебедя.

В.Матизен. А Примаков аналогичных советов не слушал?

Е.Киселев. У Примакова было много толковых советников, и ему предлагали массу оригинальных предвыборных ходов, однако он не смог себя переломить, остался в плену консервативного подхода и в результате попал на минное поле.

Вообще Ельцин другой закалки человек. Я с большим уважением отношусь

Е.Киселев и Ю.Лужков

к Евгению Максимовичу, но Ельцин никогда бы не сорвался на ту откровенную истерику, которая случилась с Примаковым прямо в эфире в ночь после выборов. Он бы зубами скрежетал, пятаки пальцами гнул, но не сорвался.

В.Матизен. В чем заключалась ваша стратегия по отношению к ОВР?

Е.Киселев. Примаков и Лужков оказались в роли политических изгоев. Их били на двух общенациональных каналах, и мы были обязаны содействовать восстановлению справедливости на межканальном уровне. Я не пытался им подыгрывать, а задавал те же вопросы, которые задавал бы, если бы их не били ногами. Но они сами себя подставляли. Когда Примаков позвонил в «Итоги» после программы Доренко и стал оправдываться, он сразу лишил себя нескольких пунктов рейтинга. То же касается и Лужкова, который у меня в эфире начал оправдывать свою жену.

В.Матизен. Первая заповедь политика — никогда не оправдывайся?

Е.Киселев. Это азы пиара. Лучший способ защиты — нападение.

В.Матизен. Я читал, если не ошибаюсь, в «Независимой газете», что вы имели очень бледный вид, когда выяснилось, что ОВР набирает куда меньше голосов, чем ожидали.

Е.Киселев. Я представляю себе, как Виталий Товиевич Третьяков приклеивается к потолку от моих слов, но «НГ» — рупор Березовского. Объективно это так.

В.Матизен. Это некорректный аргумент. Ведь с тем же успехом можно сказать, что НТВ — объективно рупор Гусинского.

Е.Киселев. Критика в мой адрес не была подтверждена ни одним конкретным примером. Но это отдельный вопрос — о том, как деградирует телекритика. Мне трудно представить себе театрального критика, который не бывает за кулисами, не участвует в тусовках, словом, не пытается получить внутреннюю информацию о мире, работу которого он оценивает. Что вы скажете о кинокритике, который не знаком с режиссерами и никогда не бывает на съемочной площадке?

В.Матизен. Если кинокритик умеет анализировать то, что видит на экране, скажу, что он на своем месте. А то, что лично я в силу своих журналистских обязанностей и человеческого любопытства знаком почти со всеми главными фигурантами нашего кино- и телемира, не делает меня более объективным.

Е.Киселев. Если вы хотите профессионально писать об охоте, надо хотя бы знать, с какой стороны ружье заряжается. Чтобы судить о телевидении, телевизора в доме недостаточно. А примеров совершенно превратного толкования увиденного более чем достаточно. Что касается «бледного вида», то результат выборов мне был известен задолго до того, как я появился в эфире, поскольку по нашему заказу опрос людей проводился по выходе с избирательных участков. И еще в 6 часов вечера я предупреждал своих зрителей, что их ждет несколько сенсаций.

В.Матизен. Мне запомнились «Итоги», в которых вы действительно смотрелись не лучшим образом. Когда вы пытались вытянуть из профессора Грушина при-

знание, что рейтингам нельзя доверять. Кто бы другой это делал, но вы же первый стали зондировать свою телеаудиторию и оперировать данными рейтингов. И вдруг такой разворот. Значит, пока социология была выгодна НТВ, на нее ссылались, а как только она стала невыгодна, тут же стали ее разоблачать. И Грушин имел крайне бледный вид, поскольку вынужден был публично ставить под сомнение то, основоположником чего является, — опросы общественного мнения. Причем делать это перед зрителями, которые ничего в социологии не смыслят.

Е.Киселев. Не буду спорить. Тут есть и моя личная драма, потому что действительно именно «Итоги» начали оперировать рейтингами. Но когда мы наблюдали за Ельциным и Зюгановым, нам и в голову не приходило, что на месте Ельцина может оказаться Шойгу, которого с его партией можно раздуть чуть ли не до масштабов национального значения. А когда увидели, пошли на попятный.

В.Матизен. И мнение, что НТВ в процессе предвыборной гонки «потеряло лицо», вы отвергаете?

Е.Киселев. Категорически. И наши рейтинги это подтверждают. Можете посмотреть сводки.

В.Матизен. Вы говорили, что стараетесь не играть в игру, в которую стали играть перед выборами ваши коллеги. Вы считаете, что они перешли допустимые границы?

Е.Киселев. Я обычно воздерживаюсь от комментариев по поводу работы моих коллег, но поскольку у нас сугубо профессиональный разговор, то я позволю себе отступить от этого правила. Сергей Леонидович пытался быть респектабельным аналитиком только в двух-трех первых выпусках своей авторской программы. Но эти выпуски он нам проиграл. А потом он снял очки и, как кто-то остроумно заметил, «пошло хамство без очков». К аналитике это никакого отношения не имело.

Но к программе Сванидзе у меня даже больше претензий, чем к программе Доренко.

В.Матизен. Если в духе Маяковского приравнять слово к штыку, Доренко работал киллером и по чьему-то заказу упорно «мочил» Лужкова.

Е.Киселев. Да, это такой жанр — «оставьте пустую клеточку и впишите любую фамилию». Но ведь «Зеркало» — программа другого жанра, с другой репутацией. Однако некоторые комментарии Николая Карловича были выдержаны в жанре панегирика: «Путин — это наше все». Я, кстати, не за и не против Путина. Просто к нему есть масса вопросов, на которые нет ответа. Он — черный ящик или белый лист, как вам угодно. Есть ощущение, что он чего-то не договаривает, что сознательно избегает определенности. Я понимаю, почему он это делает. Электоральные симпатии к нему равномерно размазаны по всем слоям общества, и он боится сделать резкое движение, чтобы какая-то часть спектра от него не шарахнулась. Про Путина говорят, что он либерал и государственник в одном лице, но я не очень себе представляю, как эти двое могут уживаться в одном. Тем более мне смешно об этом слышать от интеллигентных людей с дипломами истфака МГУ. А когда говорят об усилении роли государства, мне становится не по себе — от нашего государства было так мало реальной пользы и столько крови.

В.Матизен. Сванидзе объяснил мне свою позицию тем, что Лужков с Примаковым на этот раз представлялись ему даже большей угрозой, чем коммунисты. Что он опасался их блока с КПРФ и потому действовал против них.

Е.Киселев. И призывал голосовать за «Единство», которое первым делом блокировалось с коммунистами?!

В.Матизен. Он также заметил, что ему непонятна цель, по которой вы бьете. Мол, Ельцина как отца русской демократии бить вроде бы не за что, тем более что он вот-вот уйдет, а так называемая «семья» неизбежно уйдет вместе с ним.

Е.Киселев. В президента мы и не били. Он — фигура сложная. И масштабная. Мы всегда говорили о его окружении. Сначала ругали первую «семейку» — Коржакова, Барсукова и Сосковца, от которой и пошла традиция неофаворитизма, потом вторую. А вот уйдет Ельцин или нет — это был вопрос. Я совершенно точно знаю, что в течение всего срока второго президентства Ельцина его окружение строило планы, как бы оставить его на третий срок. И Ельцин как ответственный человек не мог уйти прежде, чем позаботится о своем окружении. Так что пока он интуитивно не уверовал в то, что Путин может стать президентом на переходный период и обеспечить безопасность президентской «семьи» в том числе, его уход предрешен не был. А вся эта компашка, которую мы как-то назвали камарильей, обидев Татьяну Борисовну Дьяченко, думавшую, что «камарилья» от слова «комар» и решившую, что мы их насекомыми обозвали, она и не того заслуживала.

Камарилья — это узкая группа придворных интриганов, которые пытаются использовать в личных, часто корыстных целях свою близость к монарху. И неизвестно, куда бы она нас завела, если бы осталась еще на полгода. Причем Сванидзе прекрасно знает, как устроена эта узенькая группировка, со всех сторон обложившая президента и фактически забравшая в свои руки все рычаги реальной власти и влияния. Он отлично знает, как проходят совещания в узком кругу, когда Юмашев или Волошин сидят с Дьяченко, обсуждая, что делать, что говорить, кого «мочить», кого хвалить сегодня, завтра, в течение недели, месяца и года.

В.Матизен. Какая разница, что они обсуждают и что решают, если сюзерен предпринимает все действия исходя из собственного разумения? Или он, по-вашему, полностью манипулируем?

Е.Киселев. Нет. Но еще в 96-м году Борис Абрамович Березовский очень гордился тем, что нашел ключ, позволяющий установить связь со сложным, трудно-предсказуемым, трудноуправляемым, властным и в то же время нерешительным, колеблющимся и склонным затягивать принятие важных решений президентом. Этим ключом была Татьяна Дьяченко, которую Березовский назвал «генетической копией своего отца». К ней Ельцин склонен прислушиваться. Я понимаю, что в жизни все сложно, но, безусловно, президент оторван от реальности в силу своего положения, возраста, здоровья. Он вынужден опираться на мнение доверенного круга лиц, и здесь элемент манипуляции становится очень значимым. Я помню, как в 96-м году записывал интервью с ним. Нужно было убедить его загримироваться, чтобы скрыть цвет лица. Но никто не решался ему об этом сказать — все дико боялись. Кто-то даже зашипел: «Вы что, с ума сошли? Он страшно этого не любит!» Я говорю: «Татьяна Борисовна, объясните папе, что ему необходим грим». Подействовало. Короче говоря, проблема была в том, как донести, чтобы нужное решение было принято. Это было непросто. Думаю, что иногда на то, чтобы сподвигнуть Ельцина на какой-то шаг, уходили недели, месяцы, если не годы.

В.Матизен. В общем, вас беспокоило то, что в стране существует нелегитимный и ничем не регламентированный орган власти.

Е.Киселев. Добавьте к этому то, что его действия были для общественности совершенно непрозрачны. Все, что мы делали, — пытались «опрозрачнить» эти действия.

В.Матизен. При этом употребляя приемы, симметричные тем, что применял Доренко? Доренко с воздуха облетал дачи, которые якобы построил Лужков для себя и своего окружения, а вы — замок, который якобы был куплен одним очень влиятельным бизнесменом для дочери президента.

Е.Киселев. Я не видел этого сюжета у Доренко. Со своей же стороны могу сказать, что тогда в западных СМИ появились сообщения, в которых говорилось, что эта стилизованная под замок вилла приобретена неким приближенным к Кремлю бизнесменом для Татьяны Дьяченко. Мы не могли проверить эту информацию до конца, но мы были в ней уверены.

В.Матизен. Проще говоря, в том случае вы выступили трансляторами не вами добытого компромата?

Е.Киселев. У нас были причины поступить так, как мы поступили.

В.Матизен. Что такое, с вашей точки зрения, «грязные технологии»?

Е.Киселев. Я стараюсь не употреблять этого выражения. Что допустимо в предвыборной борьбе и что нет — вопрос сложный. Пробелы в законодательстве позволяют использовать очень широкий спектр приемов. Кто говорит о грязи, кто — о циничных, но эффективных политических ходах. Жалобы некоторых политиков на то, что их обливают грязью, напоминают мне жалобы уголовных авторитетов на молодых отморозков, которые не соблюдают воровского закона и «мочат» всех направо и налево. К примеру, предвыборный ролик Примакова обложили роликами Убожко и Жириновского, снятыми в том же интерьере. Это что — остроумный политический аргумент или «грязный удар»? Вольно же было заказывать себе ролик там же, где они!

В.Матизен. А как вы относитесь к коллегам, выступающим в роли политических наемников, которые сражаются там, где им платят?

Е.Киселев. Меня удручает готовность, с которой некоторые бросаются в услужение политикам. Я считаю, что это наносит урон нашей профессии. Но это вопрос личного выбора — иметь стержень внутри или быть флюгером, сегодня работая по заказу КПРФ, завтра — ЛДПР, послезавтра — «Единства». Я свой выбор сделал — я верю в либеральные ценности и в то, что Россия должна быть частью Европы.

АЛЕКСАНДР КАБАКОВ

...Comme à la guerre

С отвращением глядя на телеэкран, а то и в бешенстве выключая ящик, мы чертыхаемся: опять информационная война! Смотреть и слушать временами становится просто невыносимо. Пакость рушится из эфира такая, что, сидя наедине с электронным пропагандистом и агитатором, краснеешь, так бывает, когда кто-то в обществе испортит воздух, вчуже стыдно. Людям же, имеющим отношение к журналистскому ремеслу, стыдно делается вдвойне, к тому же добавляются опасения, и вполне справедливые, практического характера — теперь на нас всех лежит тень Доренко и Хинштейна. Действительно, на журналистов население теперь смотрит не то как на микроолигархов, не то как на наемных убийц — зарабатывают в десятки раз больше, чем квалифицированный врач или инженер, «мочат» с профессиональной холодностью и жестокостью не по личной ненависти, а кого заказчик укажет...

Словом, стыд и кошмар.

В одном ряду омерзительных явлений вместе с информационными войнами народная психология располагает:

неправедное обогащение — то есть невозможное легально в советские времена;

разворовывание народного достояния — то есть присвоение некоторыми того, что не принадлежит никому;

коррупцию — то есть выполнение или невыполнение чиновниками своих обязанностей за дополнительную к официальной, не учитывающей реалий жизни оплату;

безнравственность — то есть, открытое совершение поступков, осуждавшихся моралью бывшего советского общества;

жестокость нравов — то есть все большую общую информированность о проявлениях этой жестокости;

бездуховность — то есть открытое торжество материализма, внедренного в предшествующие десятилетия, и установление рыночных отношений в сфере художественной культуры...

То, что информационные войны оказались в этом перечне, вполне закономерно. Большинство жителей России не приемлют все, что появилось как следствие абсолютной свободы, неожиданно рухнувшей на совершенно не подготовленную к этому страну. Между тем вышеперечисленное является не только естественным, но и неизбежным результатом полного освобождения людей, причем отнюдь не одна Россия так реагирует на снятие социально-политических цепей.

Оставив в стороне прочие ужасы, рассмотрим спокойно и непредвзято, что есть информационная война.

Как всякая война, она, по классическому определению, есть продолжение политики иными средствами, то есть вместо открытой конкуренции политических программ и обещаний, вместо тайных интриг, союзов и контрсоюзов те же самые цели достигаются в битвах информации и дезинформации, в сражениях логик и метафор, в сообщениях о фактах и в отборе фактов для сообщений. Является ли такая политическая деятельность изобретением российской демократии (которую мы привыкли считать неполноценной и которая является самой обыкновенной, только еще не успевшей обуздать и самоограничить себя, подобно западным)? Увы, ни в коей мере.

Начнем с примеров из тех времен, которые сейчас на Западе вспоминать не любят и считают едва ли не доисторическими — хотя все было в двадцатом столетии. Всего несколько десятилетий назад в не совсем тогда политически корректной Америке пресса устраивала (или не устраивала, придавленная или подкупленная) такие политические скандалы, по сравнению с которыми наши обливания помоями кажутся наичистейшим занятием. Про гомосексуальные забавы главы FBI Гувера, элементарно перемочившего — в государственных интересах — свою чикагскую братву, любой репортеришка в Вашингтоне знал,

но молчал, велено не было писать. Американский Березовский по имени Херст, борясь за свои интересы и репутацию, сумел на несколько лет придавить прокат и премирование гениального фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кейн». Про ходки братьев Кеннеди, про темноватую историю смерти Монро все знали, но молчали. Зато дружно свалили Уотергейтом явно не туда заворачивавшего Никсона, зато устроили бунт в тылу вьетнамской войны, пинали Ирангейтом Рейгана — потому что продвинутые влево богатые интеллектуалы Восточного побережья решили, что пора уже надолго сажать демократа в Белый дом...

И так по сей день. Вспоминать историю, после которой в американский сленг для обозначения орального секса вошло выражение to get Levinski, нет смысла — все еще свежо. То, что прокурор Старр и раскручивавшие его средства массовой информации действовали в политических интересах республиканцев, в Штатах признано на всех официальных уровнях... Но вот более свежий и касающийся России пример: общий наезд буквально всей американской журналистики — надо же, как у них все одинаково и синхронно высказывают свободное и неангажированное мнение! — на нас за вторую чеченскую войну. И только какой-нибудь поставивший на своей карьере крест отморозок — из неудачливых американских газетчиков — признается, оглянувшись: ну тут же все понятно, это направлено против Гора, потому что он был сильно замкнут на Россию, теперь его — как это у вас говорят? — да, мочат, потому что демократов в White House больше не пустят, к тому же там у вас проходит нефть, а нам лучше, чтобы через Турцию...

Вот и все. А мы еще чего-то мычим про нашего прокурора и про наших нефтяных магнатов, у которых в Чечне свои дела. Двухсотлетняя демократия — и наша недоделанная. И еще неизвестно, где дерьмо, льющееся с экранов и газетных страниц, дерьмовее.

Почти такие же истории можно было бы припомнить и Европе, но смысла нет. Пора переходить к тезису: *информационные войны есть такие же натуральные и неизбежные проявления демократии, бесцензурной свободы печати и слова, как материальное неравенство, безработица и кризисы — свободной рыночной экономики.*

Другое дело — правила ведения войн. Вот тут есть, как говорится, недоработки.

Армии и политики постепенно уговорились: отравляющие химические вещества в бою не применять, бактерий к противнику не засылать, даже атомную бомбу без особой нужды не сбрасывать. Пленных не есть, в конце концов! И воюют себе на здоровье от Кореи до «Бури в пустыне», от Афганистана до Косова... Только отдельные выродки, вроде Хусейна или Басаева, пленных убивают и грозят химией, но и то лишь грозят. Потому что если применишь, себе же будет хуже — против тебя такое применят, что немедленно отправишься держать последний ответ перед Аллахом...

Вот и в наших информационных войнах чего не хватает, так это только цивилизованных правил. А ведь опыт войны по правилам в стране уже есть — ходят слухи, что беспощадно истребляющие друг друга на полях кредитных, налоговых и компроматных сражений олигархи когда-то раз и навсегда договорились *не убивать друг друга до смерти.* Можно, конечно, в это не верить, но заметьте: все еще живы. С этого бы и взять пример. Допустим, договориться живущим под «Мостом» с подберезовиками: в сугубо личную жизнь не лезть. Не ловить женатых мужиков с девочками и не показывать съемки потом всей стране, включая жену и детей бедняги, не намекать на романы дочерей, не обзывать даже сильно пьющих алкоголиками и рванью... По части неуплаченных налогов, взяток и доказанных заказных убийств — ради Бога, а в святое не лезь!

Увы. Так не бывает. Информационные войны — это везде бои без правил. Каждый сунувшийся в большую политику — у нас ли, в издавна ли свободном мире — должен сознавать: с этого момента у него, как выражаются теперь в соответствии с новейшими нормами языка, только две альтернативы. Либо стать ангелом, ни к слабому полу, ни к крепким напиткам не имеющим склонности, говорящим всегда правду, только правду и ничего, кроме правды, бессребреником и альтруистом, либо подготовиться к тому, что тебя публично разденут, вываляют в дегте и перьях и вынесут на шесте. Добро пожаловать в программу «Герой дня без штанов»! Не хочешь? Ну пошел вон, в частную жизнь!

А мы все страдаем, мучаемся от беспредела — да как же это можно вывали-

вать на бедные наши головы столько грязи? Разве не бывает чистой политической борьбы, честной конкуренции программ? Например, один политик обещает нам рай по всей зоне неустойчивого земледелия, известной в мире под именем Россия, через три года, а другой через два. Независимые эксперты (откуда они берутся, независимые-то, с Луны? — не важно, мы хотим независимых) сообщают, кто лучше посчитал сроки, и мы делаем свой демократический выбор. Журналисты объективно (без гонорара, что ли? — да, пусть без гонорара) освещают ход построения рая. И все хорошо.

Но так не бывает. Последние журналисты, независимо ни от чего освещавшие построение рая на этой территории, получали зарплату вместе с установками от отдела агитации и пропаганды ЦК КПСС. Политика, в том числе и демократическая политика, не говоря уж об антидемократической, всегда и везде была и остается грязнейшим из человеческих занятий. Журналистика называется второй древнейшей профессией не по очередности появления в истории, а по уровню нравственности. По-другому не будет — человек грешен, жизнь его земная полна мерзости и праведников обитель есть Царствие Небесное, а не телеканалы, не газетные редакции.

Так что впереди у нас еще информационных войн немерено. А на войне...

АЛЕКСЕЙ СИМОНОВ

Пресса потеряла моральный авторитет

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

Наталья Сиривля. Не кажется ли вам, что в ходе жестокой информационной войны журналистика как таковая понесла существенные потери? Ее статус и роль в обществе изменились. Она словно бы добровольно вернулась к ситуации десятилетней давности, когда средства массовой информации исправно служили «приводным ремнем, колесиком и винтиком» для реализации интересов политической элиты.

Алексей Симонов. Это, к сожалению, так. Пресса утратила независимость и вместе с нею собственный авторитет. Ситуация, многократно описанная в романах из жизни интеллигенции. Был милый человек, которого все уважали, честный, искренний, говорил только правду. Потом он столкнулся с несправедливостью, потом вышел с этой несправедливостью на тропу войны, взял в руки оружие и стал убийцей. И дальше возникает вопрос: сделавшись убийцей, остался ли он тем же милым и добрым человеком, каковым был прежде? Моральный капитал нашей прессы изначально не был столь надежным и безупречным, как нам хотелось думать и верить. Пресса так же, как и все наше общество, решила, что преодолела пропасть между тоталитарным прошлым и лучезарным царством свободы, не обратив внимание на то, что сделала это в два прыжка. И тогда, когда казалось, что она на вершине своего взлета, она была в самом глубоком провале.

Дело в том, что родовые недостатки именно нашей, то есть советской, прессы — послушная агрессивность, способность писать и говорить, оперируя не фактами, а мнениями и псевдофактами, глубокое равнодушие к интересам общества при гипертрофированной зависимости от власти — никуда не делись. Ведь волшебное превращение СМИ из органа партийной агитации и пропаганды в духовного лидера обновляющегося общества, провозвестника невероятных, прекрасных изменений ни в малой мере не сопровождалось процессом самоанализа. Просто казалось, что свои родовые особенности и недостатки наша пресса оставила за порогом новой эпохи, заново начав отсчет времени. Но время едино, и прошлое рано или поздно настигает нас и начинает диктовать свои условия. И действительно, в новых общественных обстоятельствах СМИ, вроде бы обно-

вленные и похорошевшие, вернулись к прежнему привычному состоянию, начав вдохновенно обслуживать интересы хозяина. Разница только в том, что раньше у всех был только один хозяин, а теперь хозяев стало несколько. Это — говорю без всякой иронии — для общества огромный прогресс. Однако СМИ, разделенные на несколько враждующих лагерей, стали даже более уязвимыми с точки зрения собственных корпоративных интересов.

Ведь прежде, в условиях тотального партийного контроля журналистам была присуща некая общая «мечтательная» оппозиционность. И мастер, который умудрялся сказать некое подобие правды, проскользнув между огромным количеством запретительных красных флажков, пользовался реальным уважением и поддержкой коллег. Сегодня такой мастер вызывает лишь желание поохотиться на него со стороны другого мастера, который тоже это умеет, но с иными хозяйскими установками. То есть журналистское сообщество в целом оказалось лишенным собственных, всеми разделяемых ценностей и приоритетов. Журналистика наша всегда была довольно поверхностна, но теперь она получила индульгенцию на эту поверхностность.

И совершенно непонятно, что в этой ситуации делать нам, я имею в виду наш Фонд защиты гласности. Мы создавали Фонд как некую «организацию-зонтик». В условиях борьбы за свободу слова ее функция была понятна и логична: когда сверху льют всякую грязь, под зонтиком можно передохнуть, обсохнуть, прийти в себя. Но когда журналисты сами, вооружившись брандспойтами, с разных сторон методично поливают друг друга, человек с зонтиком смешон и нелеп. Можно, конечно, отойти в сторону и с холодным вниманием наблюдать, что происходит. Но мы не для этого придумывали нашу организацию. Мы призваны помогать журналистам, помогать прессе. А как ей сегодня помочь? Это мучительный вопрос.

Н.Сиривля. Существует точка зрения, что все происходящее абсолютно естественно и нормально. В демократическом обществе предвыборные технологии всегда связаны с поливанием противника грязью; другое дело, что вкусы общества, более или менее цивилизованного, предполагают более или менее цивилизованный полив. Так что не стоит впадать в панику по поводу того, что тотально ангажированные средства массовой информации лишают людей способности самостоятельно ориентироваться в политическом пространстве и превращают избирателей в абсолютно манипулируемую толпу.

А.Симонов. Нельзя сравнивать нашу ситуацию и западную, это всегдашняя ловушка. Я, например, утверждаю, что нас обманывают словари. Когда в словаре пишут, что low — это закон, то это вранье. Low — это то, как воспринимают данное понятие жители Объединенного Королевства и Соединенных Штатов. Закон — это то, как воспринимают данное понятие жители нашей страны. И это, как говорится, две большие разницы.

То же касается и всех прочих явлений. Да, действительно на Западе существует пресса, ориентированная и так, и эдак. Но западная пресса в первую очередь ориентирована на общество. Наши же СМИ от обязанностей перед обществом фактически освобождены. Я уже давно пытаюсь обратить внимание дорогих журналистов на то, что в зеркале нашей прессы соотношение общества и власти выглядит, как в комнате смеха: власть, то есть голова, занимает четыре пятых от общего размера изображения, в то время как туловище, то есть общество, — одну пятую. И все, к сожалению, способствует сохранению подобной ситуации. СМИ не дали развернуться, не дали «накопить жирок» для того, чтобы заработал нормальный экономический механизм, который делает любое предприятие прессы собственно предприятием, у нас меньше 15 процентов прессы самоокупаемо, включая телевидение. Что это значит? Это значит, что руководители телеканалов, газет и журналов зависят не столько от зрителей, слушателей и читателей, сколько от того, кто покрывает разницу между реальными доходами и расходами на производство. И тот, кто платит, определяет политику. Вплоть до того, что в период выборов появляются десятки газет, предназначение которых одно — «мочить» конкурентов. Сделав свое дело, эти издания исчезают, и никто о них не вспоминает до следующих выборов.

Н.Сиривля. Существуют ли какие-либо правовые механизмы, позволяющие обществу вмешаться, нарушить монопольное влияние ангажированной прессы на ход предвыборной кампании?

А.Симонов. Дело не столько в механизмах, сколько в наличии воли к этому,

в определенной установке общественного сознания. Например, несколько лет назад американцы с огромным успехом осуществили так называемый Шарлоттский проект. Что это такое? Они обнаружили, что во время выборов пресса становится в основном ретранслятором позиций соперничающих кандидатов и что обыкновенный гражданин из этого предвыборного диалога по сути исключен. И тогда была предложена такая форма: мы, граждане, формулируем вопросы к кандидатам и по разумности, интересности, точности, осмысленности, перспективности ответов выбираем того, кто нам больше понравился.

У нас ничего похожего сделано не было. Хотя никакой закон подобных вещей не запрещает.

Например, перед парламентской электорией была создана общественная организация «За справедливые выборы». И Фонд защиты гласности даже был одним из учредителей. Но, честно говоря, никаких результатов ее деятельности я лично не наблюдал. Я не говорю, что организация не работала или работала плохо, но для того, чтобы общество могло ее услышать, должен быть хоть какой-то интерес к подобного рода деятельности со стороны СМИ. А средства массовой информации сами себя считают достаточно влиятельными, куда более влиятельными, чем любые общественные организации, и полагают, что они могут думать и за них тоже.

Так что дело совсем не в законе. Хотя в Законе о выборах, выдуманном специально к нынешним выборам депутатов Государственной думы, было много всяческих благоглупостей. К счастью, большую часть из них удалось нейтрализовать, поскольку мы вовремя и очень остро отреагировали на недостатки этого закона и хотя бы в какой-то степени предупредили наиболее крайние действия Центризбиркома и избиркомов на местах. Но это на самом деле мало приблизило электорат к существенному влиянию на результаты выборов.

Н.Сиривля. Как по-вашему, почему все-таки Березовский в лице Доренко с компанией, условно говоря, переиграл Гусинского, от имени которого выступал Киселев с другой компанией? Я спрашиваю, чтобы понять, действительно ли результаты выборов впрямую связаны с беспринципной тактикой информационной войны: кто яростнее «лает», тот и прав. Или все-таки мы имеем дело с отражением каких-то объективных процессов? И совсем не обязательно «становиться на четвереньки», чтобы быть эффективным в политике.

А.Симонов. Я на самом деле не уверен, что Березовский так уж безусловно переиграл Гусинского. Дело в том, что Гусинский при всех недостатках его холдинга все-таки пытается играть или хотел бы в идеале играть по правилам медиа — по правилам, учитывающим интересы потребителя. В принципе, созданная им медиа-империя — это коммерческое предприятие. Все его журналы, газеты, телеканалы — коммерческие. У Березовского нет коммерческих предприятий, все его предприятия — пропагандистские. И в этих условиях тактическую победу, естественно, одерживает тот, кто может больше себе позволить, поскольку не думает о завтрашнем дне. Ему надо выиграть сегодня, а завтра хоть потоп. Какая разница Березовскому, что будет с несколькими десятками газет, которые он породил? Он выжмет из них все, а потом выбросит, и пусть они сдохнут. Он купит или учредит новые... А у Гусинского все-таки штучные предприятия, и ему важно, чтобы они продолжали существовать. Это в принципе другой подход. Конечно, иногда он играет по другим правилам и, конечно же, проигрывает, поскольку в целях сохранения своей империи вынужден соблюдать какие-то приличия, в отличие от Березовского, которому важен лишь сиюминутный результат. Поэтому тактически на короткой дистанции Березовский всегда приходит первым, но если иметь в виду будущее цивилизованного медиа-бизнеса, то преимущества на стороне Гусинского.

Н.Сиривля. Пока что в проигрыше все мы. Пресса, которую принято называть четвертой властью, сегодня настолько скомпрометировала себя, что может быть легко отстранена от выполнения своих основных задач. Мы наблюдаем это хотя бы на примере нынешних событий в Чечне. Сегодня никто не знает, что там происходит на самом деле. В отличие от того, как это было во время прошлой кампании, пресса лишена возможности независимо освещать ход событий.

А.Симонов. Да, тревожные симптомы есть. Журналистам практически не дозволено наблюдать боевые действия своими глазами. Они могут опровергать официальную ложь, основываясь лишь на косвенных свидетельствах. Например, так и не известно, имело ли место столкновение нашей бронеколонны с боевиками

на площади Минутка за несколько недель до начала штурма Грозного. Некоторые журналисты слышали звуки боя и рассказали об этом. С тех пор они вынуждены держать свое местонахождение в тайне. Там, где они появляются, почему-то сразу начинается активная стрельба.

Н.Сиривля. Пресса заигралась в политические игры настолько, что добровольно сдалась на милость власть предержащих, лишив общество и независимой информации, и объективной аналитики. Сможет ли журналистика вновь занять подобающую ей социальную нишу?

А.Симонов. Только в том случае, если она сумеет вернуть себе моральный авторитет. Потерять его легко, вернуть гораздо сложнее.

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Дымовая завеса идеологических войн

Расхожая ныне тема информационных войн привлекла редакцию «Искусство кино» не только тем, что этим гиперсюжетом несколько месяцев жила и продолжает активно жить страна, не потому, что она является точным диагностическим тестом нравственного и даже интеллектуального состояния российского общества, но тем, что именно здесь сошлись чрезвычайно актуальные для нас сегодня мировоззренческие процессы. Самые болезненные темы для обсуждения, ракурсы анализа, значимые зоны умолчания, наконец, стереотипы, общественные страхи, идеологемы.

Принято считать, скажем, что во время парламентской избирательной кампании наша социально-психологическая жизнь перешагнула все мыслимые нормы морали. Во-первых, Кремль, одурманив нацию, выбрал удобный для себя парламент. Во-вторых, это была предельно грязная в этическом плане кампания. В-третьих, в целях манипулирования применялось ранее невиданное оружие черных политтехнологий. В-четвертых, верховная власть использовала против своих оппонентов государственное телевидение (в основном ОРТ и РТР) в качестве информационных киллеров.

Да, конечно, противоборствующие стороны активно использовали довольно сложные политпостройки, изощренный арсенал как пропагандистских, так и контрпропагандистских приемов. Но ведь все страшные и порой отвратительные гладиаторские бои, которые происходили на телевидении и в прессе, были исключительно виртуальными. Никто никого не отдавал под суд, не запрещал, не арестовывал. Просто в какой-то момент у всех политических лидеров отобрали моральную неприкосновенность. Медийная жизнь в условиях свободы показывает, что неприкасаемых у нас больше нет. Хотя если ты Черчилль или Сахаров, то с твоим авторитетом ничего сделать нельзя, «брань на вороту не виснет». А вот если твой рейтинг с 34 процентов становится трехпроцентным, то...

Откуда же берутся такие страсти? Видимо, они возникают оттого, что, как верно заметил Николай Сванидзе, «у нас, в отличие от Запада, каждые выборы судьбоносны, каждая предвыборная ситуация определяет будущее страны и будущее тех людей, которые играют в политико-информационные игры».

Да, это действительно так. Но последствия этого, на мой взгляд, еще сложнее и опаснее. Избирательная кампания показала, что на фоне внешних очень яростных политических противостояний, PR-обманок, явной и скрытой телевизионной агитации идет трудоемкая, нерефлексируемая, но чрезвычайно эффективная идеологическая работа по формированию самого главного — ценностных представлений миллионов людей. Сама же борьба владельцев телеканалов друг с другом за влияние на героев политической сцены — всего лишь фейерверк, впе-

чатляющая дымовая завеса, скрывающая реальную идеологическую разруху в наших головах.

Социологи Т.Кутковец и И.Клямкин спросили недавно: «Государством какого типа вы хотите видеть Россию?» За монархию проголосовали 4 процента, за социалистический строй с коммунистической идеологией — 25, за государство, подобное странам Запада, — 36, за страну с совершенно особым устройством и особым путем развития — 26, затруднились ответить — 9 процентов. И это в ноябре 1999 года! Оттого, что народ готов двигаться одновременно в четыре стороны, Россия уже несколько лет стоит на месте. Не развивается.

Понятно же: тот, кто контролирует интерпретацию реальности (так называемую «картинку» в наших представлениях), тот контролирует саму жизнь.

Не случайно же за исключением программы Евгения Киселева «Глас народа» и передач Владимира Познера телевидение много лет вообще не предлагает обществу настоящих дискуссий о наиболее значимых проблемах жизни страны. Не обсуждаются варианты продолжения или отказа от реформ, тип построенного у нас общества, вопросы неравенства хозяйствующих субъектов, природа российского недоверия всех ко всем.

Не рассматривается одна из наиболее кардинальных, на мой взгляд, проблем — то обстоятельство, что сегодня линия идейного противостояния идет вовсе не между коммунистами и реформаторами, а между теми, кто жаждет нового этапа преобразований — второй модернизации, и теми, кто доволен результатами первой — завершившейся в 1996 году. И не хочет допустить второй. Телевидение делает все возможное, чтобы эти новые драмы, новые рубежи и противоречия оказались смикшированными в общественном сознании, упрятанными в межпартийные и вождистские разборки. Главное, чтобы они не обсуждались как противостояния идеологические, ведь тогда может оказаться, что нет содержательной разницы между «Единством» и ОВР, между Кремлем и московской мэрией. То есть все столь ныне волнующие нас информационные войны по сути своей пустые забавы, выполняющие вполне определенную камуфляжную функцию.

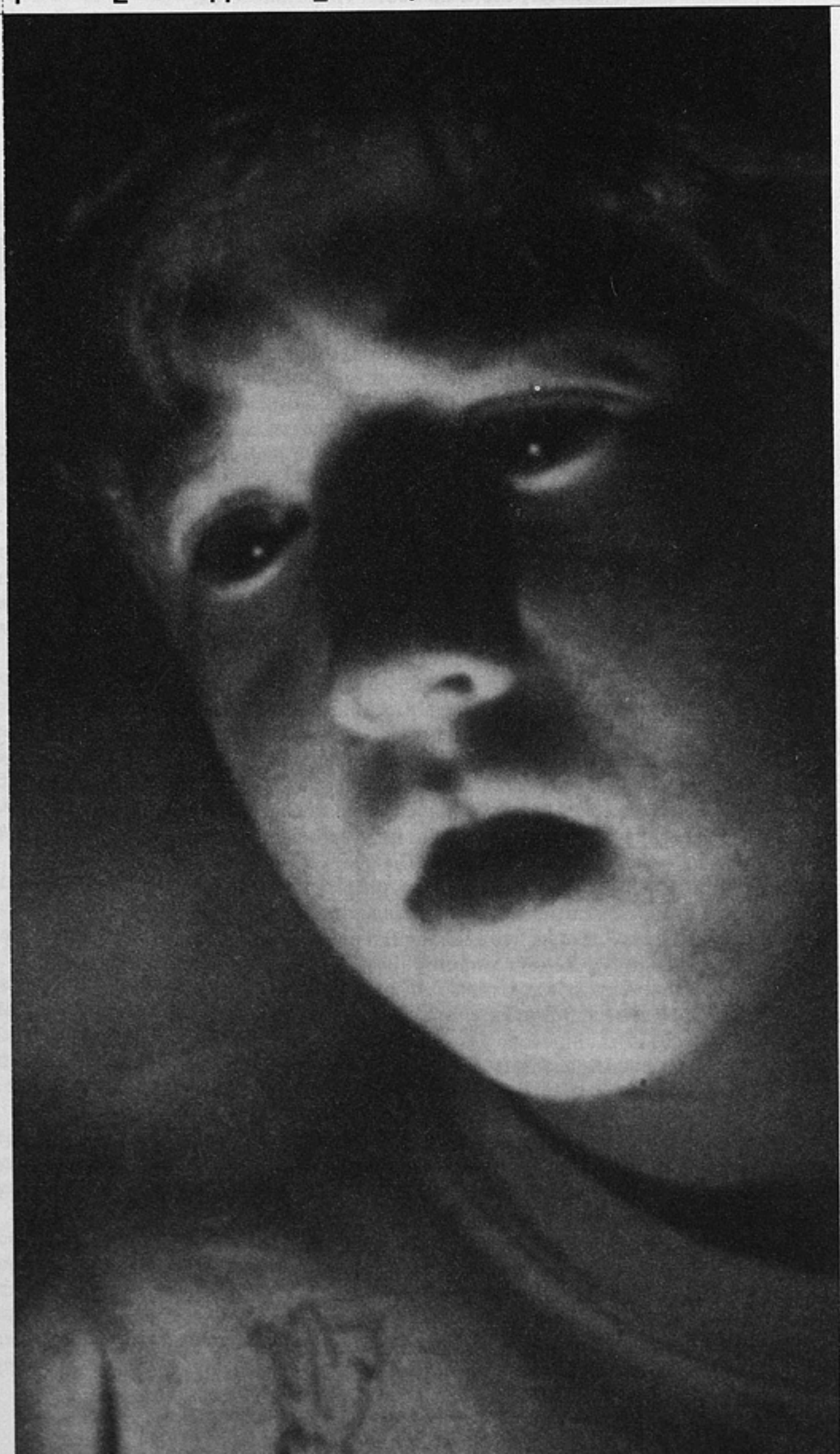
Дело в том, что в России выращен свой капитализм — не европейского, а национального типа. Начиная с 1997 года такой «номенклатурный капитализм» (а лучше «плутовской рынок по-русски») уже не нуждается, исходя из его сущности, в кардинальном обновлении. Он самодостаточен в своем паразитировании на «трубе», основан на сращении власти и бизнеса (капитализм «для своих»), на непрозрачной экономике, способствует вывозу капитала за границу, не проводит пенсионную, коммунальную, земельную и иные реформы, заинтересован в идеологической разрухе и предельной ангажированности СМИ...

Основная драма настоящего момента как раз и состоит в том, что для ныне властвующей элиты проведенные либералами (радикал-реформаторами) преобразования практически уже осуществлены. Губернаторов, олигархов, криминалитет, госаппарат нынешний тип социально-экономического устройства вполне удовлетворяет, что бы демагогически они ни утверждали. Интенсивная внутренняя «разборка» между «новыми феодалами» идет именно за власть над этой прекрасно приспособленной к их нуждам Системой. А то, что стоит за замечательными понятиями «стабилизация», «консолидация», «умеренность», на самом деле должно закрепить, заморозить сложившееся положение вещей.

За полгода избирательной кампании ни в одном из аналитических телебоев я не увидел, к примеру, обсуждения того, по какой причине и за чей счет нашу интеллигенцию идентифицируют с меньшинством (хотя 61 процент населения, по данным последних опросов, уже приспособились к новым условиям, а 80 миллионов человек обладают значимой собственностью), то есть с теми, кто недееспособен, ничему не научился, боится ответственности, будущего, не надеется на себя.

Помещенные в этом номере интервью с нашими ведущими телевизионными обозревателями лишний раз продемонстрировали, какой неподъемной сегодня кажется задача разубедить наше общество в том, что обновление России — это непременно кризис, издевательство над рядовыми гражданами, нравственный беспредел. За годы практически тотальной, и в первую очередь телевизионной, контрпропаганды глубинных рыночных преобразований люди утвердились в навязанных им взглядах, привыкли к оценочным ограничениям, использующим наркотик компромата, отраву катастрофизма, подмену судов СМИ, общинные социалистические стереотипы или старинные мифы о «продаже Родины», а также об особом, третьем (не западном и не восточном) пути России.

РЕПЕРТУАР



«Шестое чувство»

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

Ночь живых мертвецов

По-видимому, в основе сенсационного успеха, который снискал новый мистический триллер режиссера М.Найт Шиамалана «Шестое чувство», второй по прибыльности фильм после «Звездных войн. Эпизод I. Скрытая угроза» в 1999 году, лежит очень остроумный МакГаффин. МакГаффин — это, напомню, термин Альфреда Хичкока, которым он определял сюжетный элемент или ситуацию, приковывающие внимание зрителя или управляющие логикой развития фильма. Согласно Хичкоку, МакГаффин может быть проигнорирован после выполнения им свой роли. МакГаффин появляется лишь в финальной части «Шестого чувства», но эти последние десять минут картины полностью меняют значение рассказанной истории — ведь именно они, оказывается, фактически управляли логикой развития фильма. Финал этот настолько впечатляет, что миллионы озадаченных американских зрителей идут на «Шестое чувство» второй раз, чтобы посмотреть его, так сказать, под новым углом зрения. Судя по всему, это обстоятельство и сделало из картины суперхит.

«Шестое чувство» начинается с того, что в квартиру детского психоаналитика Малколма Кроу (Брюс Уиллис) проникает его бывший так и не вылечившийся, но уже повзрослевший пациент, в неадекватном сознании которого укоренилась мысль, что Кроу как плохой врач является виновником его продолжающейся душевной болезни. Излив душу, он стреляет в психоаналитика, после чего стреляется сам. Через год вроде бы поправившийся (во всяком случае, выглядит он выздоровевшим) после ранения Кроу берется лечить мальчика, страдающего тем же синдромом, что и нападавший на врача психопат. Вылечив мальчика, врач на-

«Шестое чувство» *(The Sixth Sense)*
Автор сценария и режиссер **М.Найт Шиамалан**
Оператор **Так Фуджимото**
Художник **Лэрри Фултон**
Композитор **Джеймс Ньютон Хоуард**
В ролях: **Брюс Уиллис, Хейли Джоэл Осмент, Тони Коллет, Оливия Уильямс, Донни Уоллберг и другие**
Spyglan Entertainment, Hollywood Pictures
США
1999

деется реабилитировать себя в собственных глазах, искупить свою вину перед тем, кому не смог помочь.

Одаренный дебютант одиннадцатилетний Хейли Джоэл Осмент играет восьмилетнего духовидца-визионера Кола Сира. Кол видит «живых мертвецов», и это не галлюцинации психически ненормального, как считают третирующие его сверстники и школьные учителя. Мертвецы якобы приходят к нему и жалуются на жизнь. Но, как объясняет Кол, дело в том, что сами они не понимают, что мертвы. (Уиллис и Осмонд замечательно взаимодействуют в кадре, а фильм, поначалу вялый, идет на крещендо — вплоть до этого самого неожиданного финала, который полностью меняет акценты и объясняет странную заторможенность изложения. МакГаффин же заключается в том, что Кроу не выжил после покушения, и весь фильм он, не осознавая этого, был мертвецом. Его видел и слышал один только Кол Сир.

Лишь после второго просмотра становится ясно, что Кроу в самом деле ни с кем, кроме мальчика-ясновидца, не общался, в том числе с любимой женой, которая просто не видит его.

Вся эта сюжетная конструкция с профессиональной точки зрения придумана и выполнена безукоризненно. Во время первого просмотра зритель полностью «ловится» — ничто не выдает условности действия, разве что Уиллис весь фильм двигается в ритме не свойственной ему вялой смури. Только задним числом начинаешь понимать смысл многих эпизодов, например, сцену в итальянском ресторане, когда супруги ссорятся и обиженная жена «в упор не видит» обидчика-мужа. Можно отметить и эпизоды, в которых Кол находится в кругу других людей и они смотрят словно сквозь него, или же те, где драматургические ситуации разворачиваются в его «присутствии», но без всякого его участия. Зная, что Кроу мертвец, Сир подсказывает ему, как найти контакт с женой — надо поговорить с ней, когда она спит (во сне, в коме, естественно увидеть покойника). И в процессе разговора Кроу осознает, что мертв, поскольку жена отвечает ему, не просыпаясь после его страстного монолога, и роняет на пол его обручальное кольцо, которое она — тоскующая вдова — все время носила на руке. Сам же Кроу не замечает отсутствия кольца у себя на пальце («Мертвые видят только то, что хотят», — говорил ему Сир), как и того, что на столе всегда стоит только один прибор, а дверь в его кабинет заделана.

Разумеется, не все объясняется только сюжетной уловкой. МакГаффин, конечно, придуман лихо, но все-таки его одного было бы мало, чтобы вызвать исключительное внимание, которое оказала прошлым летом американская аудитория «Шестому чувству». Думается, в основе его столь сильного воздействия на современного зрителя лежит не только и не столько действительно эффектный фокус с неожиданным финалом, сколько актуальность фильма, попавшего в живой нерв современного массового сознания, замороченного абсурдом повседневности.

Шиамалан, сценарист и режиссер, положил в основу картины концепцию-гипотезу, которая в том же 1999 году воплотилась в «Матрице» братьев Вачовски. (Напомню, что в «Матрице» предполагается, что мы живем, не осознавая того, в «наведенной» компьютером виртуальности в 2199 году, а вовсе не в 1999-м. Мир — это перманентное безысходное наваждение, но мы не замечаем этого и тупо продолжаем механическое существование.)

В «Шестом чувстве» используется, по существу, инвариант этой гипотезы, точнее, предположение, что, может быть, вы уже умерли, но никто — ни вы сами, ни окружающие — этого не замечает. Абсурд современной жизни дает слишком много поводов для такого рода заключения — хочется «проснуться», встряхнуть головой, сбросить морок. А фильм как бы предоставляет возможность такого псевдокатарсиса.

«Шестое чувство» — оптимальное кино, в доступном, но не банальном изложении, не выходя из параметров мейнстрима, заставляющее массовую публику подумать о серьезном. Так или иначе этот не вполне точно соответствующий условностям триллера «оккультный» фильм стал первым за последнее время (после «Спасения рядового Райана») продержавшимся на самом верху чарта четыре недели. Что же касается главного героя Кроу, то критики называют его лучшей ролью Брюса Уиллиса.

Т.ИЕНСЕН

Готовность к страху

Когда Анапский фестиваль был в самом разгаре, в Москве на улице Печатников взорвали дом, через несколько дней — на Каширском шоссе. Все припали к гостиничным телевизорам и к междугородным телефонам. Звонили и вдруг проснувшись посреди ночи, и ранним предрассветным утром, когда домашние еще заведомо спали: «Ну как ты добрался?», «А в подъезде код починили?», «Ты не встретишь ее из школы?», «Только не открывай никому дверь!»... Но здесь, в солнечной и почти безветренной Анапе, все эти ежечасные «информационные новости» с места событий — и явные следы террористов в подвалах других многоэтажных домов, и сомнительные мешки рядом с дворовыми баками для мусора, и паспортный контроль на вокзалах — казались чем-то нереальным. Зато готовность к собственному страху была более чем реальной и привычно узнаваемой. От нее не спасали ни с «кубанско-казачьей» щедростью организованные выезды на станичные ярмарки и на сбор винограда с дегустацией вин, ни утренние прогулки (конные — к горному озеру, морские — в дельфинарий, автобусные — на грязевые таманские вулканы), ни вечерние закаты и теплое, спокойное, словно прирученное у берега — до настоящей глубины идти и идти — море.

Тем более не спасали фильмы, столь разнородные и по профессиональному уровню, и по киноязыку, и по сущностной направленности, будто не только в разных странах сделанные, но и в разные времена. После просмотра всей конкурсной программы стало, как никогда, очевидно, что распад СССР повлек за собой и распад единства времени — кино бывших союзных республик разошлось, разлетелось в разные стороны.

Только один фильм на фестивале — «Сары гялин», несмотря на вполне определенную военную специфику азербайджано-армянского конфликта, был близок каждому, так как всех объединяла наша годами проверенная готовность к страху, готовность к тому, что это не когда-то там, а вот-вот случится, вернее, начнется.

«Сары гялин» *(«Невеста в желтом»)*
Автор сценария и режиссер **Явер Рзаев**
Оператор **Ровшан Джеваншир оглу**
Художник **Рафик Насиров**
Композитор **Сиявуш Керими**
В ролях: **Гаджи Исмаилов, Джангир Новрузов, Минаввар Алиева**
«Азеркиновидео»
Азербайджан
1998

Азербайджанский фильм режиссера и сценариста Явера Рзаева «Сары гялин» («Невеста в желтом»), получивший на фестивале приз за лучший сценарий, был показан еще до взрывов в Москве, но уже тогда он смотрелся, как наше возможное недалекое будущее, хотя действие происходит в нашем недалеком прошлом — во времена войны в Нагорном Карабахе.

Надо отдать должное мужеству авторов, снявших такую картину о еще до конца не угасшей войне, в любую минуту готовой вновь вспыхнуть в полную силу. Они снимали почти без денег, на шосткинской пленке, всех армянских героев играли азербайджанские актеры; фильм снимался в 95-м году, был выпущен в 98-м, но до сих пор в Баку не было премьеры. И все это нимало не удивляет, ведь два главных героя картины — дезертиры, то есть самые презираемые на любой войне люди, хуже пленных. Однако они не предатели и стали дезертирами не от страха, а благодаря непреодолимому отвращению к убийству. Азербайджанец Гадир (Гаджи Исмаилов), сельский художник, которого забрали в отряд написать портрет командира, и армянин Артаваз (Джангир Новрузов), крестьянин, который сам пошел на войну защищать свою землю, но попал в плен к противнику.

На экране — локальная война, которая не имеет линии фронта и превращает все в непроявленное месиво слипшихся до нераздельности и уже неотслеживаемых интегральных ходов некоего извечного противостояния. Война, которая вошла в стадию еще не агонии, но уже разлагающегося тления, усталого зависания на краю. Движущий механизм такой войны — накопленные утраты, невосполнимые потери. И месть, никогда и ничем не утоляемая и не остановимая. Готовность идти до конца воспринимается здесь как нечто само собой разумеющееся. А все, что выламывается из заведенного порядка вещей, подлежит уничтожению. Поэтому когда Гадир отказывается изнасиловать пленную армянскую девушку Жанну, а потом не выполняет приказ своего командира расстрелять Артаваза, он подписывает себе смертный приговор. Точно так же, как и Артаваз, который в свою очередь спасает Гадира. Теперь тот попал в плен к армянским боевикам, которые по случайности выкрали его вместе с Артавазом из азербайджанского отряда. Связали и посадили в подвал без хлеба и воды (когда пленная азербайджанка пытается напоить его, она расплачивается изнасилованием). Артаваз со словами: «Господи, помоги, чтобы он остался жив» — оглушает армянского охранника, и они с Гадиром бегут из отряда, понимая, что такие вещи на войне не прощаются. Бегут в никуда, потому что в окрестном мире, где они живут, нет границы, которую можно перейти и стать неуловимым. Так как нет линии фронта, то нет и линии, разделяющей мир и войну.

Пространство жизни похоже на минное поле. Здесь нет пути, каждый шаг чреват конечной определенностью. Поэтому классический сюжет погони, когда отношения двух главных героев, противопоставивших себя остальному миру, намеренно выкрупняются, в «Сары гялин» лишь обозначен. И если бы не игра двух азербайджанских актеров, то вполне служебным стал бы и хорошо узнаваемый психологический расклад — субтильно-костистый с выразительно очерченными крупными чертами лица художник, который рисует «невесту в желтом» (мифологический образ из азербайджанской народной песни), являющуюся ему в постоянных видениях, и который в самое неподходящее время вывихивает колено (так что Артавазу приходится его тащить за собой), и крепко стоящий на ногах, с мясистым носом, жгуче-иссиня-черной порослью на груди и выпирающим из-под тельняшки животом крестьянин. В фильме трагическая история азербайджанского Дон Кихота и армянского Санчо Панса сакцентирована так, чтобы зритель ни на минуту не забывал, что они представители двух издавно живущих бок о бок и издавна враждующих друг с другом народов. На чисто человеческие отношения у них не то что не хватает сил, но просто не отведено времени.

А время здесь, как и пространство, не терпит пустоты — война подчинила себе всё и вся. Даже молокане, у которых ночуют сбежавшие герои, не могут надежно укрыть их. Хотя на первый взгляд ничто не изменилось, все по-прежнему, как и пятьдесят, и сто лет назад, — белоснежные рубашки навыпуск, вышитые полотенца, нестяжательство во всем, от малого до большого. Безмолвная старушка за швейной машинкой и хранящий старую веру скупой на лишние слова старик. Правда, вместо икон на стенах висят фотографии времен гражданской войны — отец хозяйки дома был санитаром Красной Армии при похоронной

бригаде. Поэтому Гадир и Артаваз моются в огромном, видимо, с тех времен оставшемся гробу с вырезанной звездой на крышке. Моются при свечах и под льющиеся откуда-то с неба песнопения: «Святый Боже, Святый крепкий, Святый бессмертный, помилуй нас». В этом мире, где война уже давно стала беспричинной, безысходной и принимается как высшая необходимость, определяющая законы жизни, слова православной молитвы могли бы стать отрезвляющими, но разомлевшим от чистого белья, от минутного покоя героям они кажутся чем-то потусторонне-чудесным, почти райским, а в реальности, за стенами молоканского дома, на этой выжженной и всклокоченной от взрывов земле все понятия святости, бессмертия, милости настолько искажены, что для тех, кто не подчиняется законам войны, остается только один путь — дезертирство. Вернее, это не путь — уйти отсюда некуда, это выбор, вольный или невольный. И выбор этот как в мифологическом времени-пространстве, когда критерий только один — ты свой или чужой? Естественно думать, что своим здесь становятся по национальному признаку. Однако культ войны оказывается сильнее даже культа национализма.

Азербайджанский и армянский командиры отдают приказы своим отрядам приостановить военные действия, чтобы начать преследовать Гадира и Артаваза и уничтожить их, так как своим отказом воевать друг с другом они нарушают главные законы этого беспощадного культа, когда дезертир оценивается как более чужой, чем непосредственный враг. Предающий саму идею войны до победы, он по сути опасен. А предателю необходимо отомстить. Месть — это единственное, что понимается здесь всеми как нечто непререкаемое.

По маленькой площади еще догорающей деревни Шуша, издавна известной своими смешанными браками, где естественнее всего было бы скрыться дезертирам, кружат два БТРа — один с полумесяцем на броне, другой с крестом. Наконец, они останавливаются, и из них вылезают полевые командиры, но вместо того, чтобы перестрелять друг друга, они обсуждают и сверяют по карте план совместных действий по ликвидации дезертиров. Они, как хищники, которые перестают грызть друг друга, если в их жизнь врывается нечто еще более опасное. А именно как сугубая опасность расценивается ими любое неповиновение законам войны, служить которым они считают себя призванными. И здесь им не надо договариваться, они с полуслова понимают друг друга, так же, как в предыдущем эпизоде обмена пленными на мосту.

Один из пленных, вернее, одна — боевая подруга армянского командира — красавица Жанна с распущенными, до пояса, волосами. Другой — брат азербайджанского командира — завернут с головой в целлофан, так как он уже мертв. В армянском отряде его случайно, по дури, застрелили из ружья Гадира, считая, что оно заряжено солью, в чем оказались косвенно повинны, разумеется помимо воли, все те же дезертиры. Азербайджанский командир с полуслова верит в такое дикое объяснение убийства, поэтому обговоренный заранее обмен пленными совершается. Но когда один заклятый враг отдает другому заклятому врагу его возлюбленную, живую и невредимую, взамен своего убитого брата, то он становится хозяином положения. И тогда армянский командир у него на глазах обнимает свою Жанну и со словами: «Моя хорошая, все забудется, все забудется», — закалывает ее в спину острым и коротким кинжалом, делу чести пристало холодное оружие. А именно как дело чести расценивается здесь это убийство, ведь не мог же армянский командир остаться в долгу у азербайджанского. «Мы с тобой теперь в расчете», — говорит он ему. Для них обоих несомненно, что иначе его ждал бы несмываемый позор — хуже смерти. Так же несомненно и то, что месть за брата и месть за свою боевую подругу отныне не даст им успокоения, пока не будут найдены и уничтожены виновные в их горе дезертиры. Командиры, разойдясь в разные стороны, — один прислонившись к парапету моста, другой к дверце машины — обреченно и смертельно устало смотрят прямо перед собой — не как палачи, а как затравленные жертвы своих неписаных военных уставов, своего феодального кодекса благородства. Не случайно Гадир был призван в отряд, чтобы написать портрет командира не с базукой и с автоматом Калашникова, а с саблей и на коне, как национального героя азербайджанского эпоса «Кер-оглы».

Жизненная реальность, запечатленная в «Сары гялин», словно настояна на условно-мифологическом мироощущении. Когда мы видим, как горит деревня Шуша, то для нас особого значения не имеет, какой из отрядов — армянский или азербайджанский — в этом повинен, так как и те и другие ненавидят смешанные

браки и Шуша была уничтожена явно для острастки. Но зверства в этом фильме не только не смакуются, а даже почти не показываются. Реальность уничтожения осталась за кадром, а на экране пустая деревня, «Жигули» с открытой дверью, мертвая корова на дороге, котенок, слизывающий капельку молока с еще теплого вымени, брошенная кукла в крови ее хозяйки, увитый виноградником радиоприемник, по которому диктор ровным голосом сообщает международные новости о боевых действиях в Боснии, Черногории и Герцеговине... Условность пространства и времени откровенно метафизическая, просто «Земляничная поляна» Бергмана. Все вдруг становится таким же нереальным, как в снах-видениях Гадира, когда ему на выжженной, покрытой клочковатым туманом земле в каком-то мутном свечении является Сары гялин. Здесь она тоже является, но уже без всякого свечения и тумана, так что не только Гадир, но и Артаваз ее видит.

По азербайджанской народной песне, Сары гялин видят перед смертью. Она выходит из ворот двора, где только что была расстреляна свадьба — на земле вдоль длинного стола в намеренно условных, даже театральных позах лежат гости и невеста с женихом. Сары гялин — тоже невеста, но в желтом. Она невеста смерти, то есть она символизирует и жизнь, и смерть в одном лице (видимо, поэтому все женские роли в этом фильме — и саму Сары гялин, и армянскую пленную Жанну, и безымянную для нас азербайджанскую пленную — играет одна и та же актриса Минаввар Алиева). Теперь Сары гялин вплоть до финала рядом с главными героями — наступил их час. Ведь для них нет и не может быть никакого выхода — им некуда уйти, некуда скрыться. Законы войны незыблемы, как и она сама.

Смерть действительно становится единственным выходом из этого ада на земле, образ которого явлен особенно наглядно, когда действие фильма перемещается на заброшенный с самого начала войны горный комбинат, куда Артаваз приводит Гадира с Сары гялин и где их почти настигают объединившиеся на время противники, ведущие переговоры по радиосвязи из своих БТРов.

Здесь все пусто, оставлено, проржавлено, какие-то огромные железные конструкции, готовые рухнуть в любую минуту, обрывающиеся лестничные пролеты и громыхающие от каждого шага перекрытия. Однако Артавазу удается завести электродрезину, и герои едут на ней снова в никуда, вернее, снова в смерть. И с той и с другой стороны железной дороги, там, где позволяет местность, за ними следуют два БТРа — один с крестом, другой с полумесяцем, а на узловой станции на рельсы уже положена взрывчатка.

В американских фильмах в таких местах обычно ждешь и гадаешь, откуда и какого рода придет помощь, в которой не сомневаешься, здесь по привычке тоже на что-то надеешься. Но когда Гадир начинает петь по-азербайджански, а Артаваз ему подпевает (ведь до войны они все жили вместе и пели за столом одни и те же песни): «Не сплетай концы кос — это к смерти, не срывай цветы в росе — это к смерти, все равно нам не быть вместе, невеста в желтом, невеста в желтом», — то понимаешь, что все кончено. И даже когда Сары гялин, стоящая на носу их утлого корабля, протягивает руки вперед и железнодорожная стрелка сама переводит его с одного пути на какой-то другой, запасной, и герои исчезают в желтом столпе света, все равно знаешь, что их спасение — только смерть, просто не уродливая, с оторванными членами в кровавом месиве, которая им была уготована по законам военного времени, а смерть тихая, достойная, как переход из одного мира в другой.

Они заслужили ее, так как отказались длить цепную реакцию мести, которая своей мрачной одержимостью подчинила себе весь окрестный мир, словно накрыла его черным саваном. Поэтому в фильме, действие которого происходит в Нагорном Карабахе, нет никаких панорам высоких заоблачных гор, чистых бурных рек, благодатной цветущей земли. Здесь уже некому на такое смотреть, такое различать — глаза у людей стали другие, словно невидящие, и кажется, что кроме выжженности, изувеченности ничего больше не осталось. И только главным героям является сама — не от мира сего — Сары гялин. Но и она не в силах преобразить эту сгущающуюся до непроглядности реальность — ее присутствие слишком символично, слишком по-восточному значительно, когда красота подменяется красивостью, а образ становится знаком. Хотя, быть может, все это — и усугубленная пустота изуродованной земли, и многозначительная символичность ирреального — во многом, хотя, конечно же, отнюдь не во всем, объясняется тем, что фильм сделан буквально на копейки, так что иногда даже кажется, что некоторые эпизоды сняты любительской камерой или засвечены при проявке.

Кроме того, фильм снимался в ситуации неугасающего общественно-политического напряжения в стране, в которой до сих пор по-настоящему нет ни мира, ни войны, поэтому неангажированность, беспристрастность авторского взгляда в данном случае означает настоящее мужество. А сегодня снять в Баку фильм о войне, в котором заведомо нет правых и вина одна на всех и в котором один из главных героев армянин, но играет его азербайджанец, — это еще и серьезная гражданская позиция. Естественно, в фильме она впрямую не формулируется — во-первых, сами законы искусства тому противятся, а во-вторых, авторская недоговоренность обусловлена и чисто внешними причинами, учитывать которые при просмотре фильма так или иначе приходится. Поэтому в сознании зрителя, далекого, как и все мы на Анапском фестивале, от нынешнего развития армяно-азербайджанского конфликта, происходит заведомое смещение акцентов. В итоге ты не вполне доверяешь своей трактовке увиденного на экране — быть может, просто сам «вычитываешь» из этого фильма нужное и близкое тебе, зато болевые точки, без лишних слов понятные тем, кто находится в непосредственной гуще событий, упускаешь.

Например, в картине есть эпизод, когда Гадир делает наброски к портрету командира отряда, а тут же работает телевизор, где идет передача о международной конференции в Мюнхене, посвященной знаменитой работе Освальда Шпенглера «Закат Европы». На экране телеведущий, обращаясь к гостю студии доктору философских наук Исафи Алагаеву, приводит цитату из его доклада: «Империум романум сложился не как результат крайнего напряжения всех военных и финансовых средств, а вследствие отказа со стороны Древнего Востока от политического самоопределения». После чего он спрашивает: «Что означает политическое самоопределение?» Мы не слышим ответ, так как на этом месте эпизод обрывается, но, судя по тому, что в роли телеведущего снялся режиссер и сценарист фильма Явер Рзаев, это главный вопрос, который он задает и себе, и своему зрителю. Однако как сам он на него отвечает? То, что с какого-то времени «империум советикум» держался на отказе республик, в том числе и кавказских, от самоопределения, это всем ясно, и то, что отказ от этого отказа привел к развалу гигантской империи XX века, тоже. Неясно, что дальше.

Шпенглер писал: «Я вижу на месте монотонной картины однолинейной мировой истории феномен множества мощных культур, каждая из которых придает своему материалу, человеческой природе, свою *собственную* форму, каждая из которых обладает своей *собственной* идеей, своими *собственными* страстями, своей *собственной* жизнью, волей, манерой воспринимать вещи, своей *собственной* смертью»[1]. После «Сары гялин» трудно поверить, что именно к такому феномену приводит политическое самоопределение. Скорее наоборот — к тому, что Шпенглер называл цивилизацией, описываемой им как отмирание, затухание культуры, ведущее к разрушительному переизбытку техники, войне, к подчинению человеком природы, к этническому хаосу, не порождающему больше культурной индивидуализации. По словам Сергея Аверинцева: «Цивилизация как противоположность культуре есть эквивалент шпенглеровского понятия мертвого пространства»[2]. Судя по тому «мертвому пространству», которое предстает в фильме как тотальное и однородное, как «монотонное» и «однолинейное», политическое самоопределение убийственно для самоопределения культурного, для различения собственной жизни и собственной смерти.

Но это ли хотели сказать авторы? Или так сказалось помимо их воли, только потому, что они старались и в самом малом не быть тенденциозными и снять фильм о законопорождающих механизмах маленькой локальной войны, которая смещает зону мира даже не в резервацию, а в сновидение. В контексте сегодняшних чеченских событий, видимо, не имеет смысла докапываться до уточнения первоначального авторского замысла, ведь за время, прошедшее с 96-го года, когда «Сары гялин» начинала сниматься, не мог не измениться и он. Однако, судя по всему, главное осталось неизменным — фильм сделан так, что при самом разном его прочтении неминуемо обостряется наша в прямом смысле слова «боевая» готовность к тотальному страху, готовность к тому, что все привычное, обжитое, личное, имеющее индивидуальные различия может в любую минуту и в любом месте оборваться и все станет общим, одномерным и неудержимо разрушающим-

[1] Шпенглер О. Закат Европы. М.– Пг., 1923, т. 1.

[2] Аверинцев С. «Морфология культуры» О.Шпенглера. — «Вопросы литературы», 1968, № 1.

ся. А тогда и молокане, сохранившие гроб со звездой на крышке, и боевые сводки из Черногории по радио, и заклятые враги, живущие вместе на одной земле Нагорного Карабаха, они же служители одного и того же культа войны, и цитата из доклада о «Закате Европы», и убитая корова с полным выменем молока — все это воспринимается по законам мертвого пространства, зона которого в нашей жизни становится год от года, день ото дня все шире и шире. Но сегодня линия фронта между миром и войной не имеет четких географических ориентиров. Топография всего жизненного пространства стала еще более виртуальной, и каждый расчерчивает свою карту, по которой выверяет реальность, его окружающую.

Тем более после взрывов в Москве просто полярными казались столь разные по сущностным ориентирам фильмы Анапского фестиваля: от «Неба в алмазах» Василия Пичула (пиротехнической фантасмагории на тему обольстительности зла) до «Единственной памяти» Сабира Назармухамедова (реальной истории, переложенной по-восточному медитативно, — сон во сне, прошлое в будущем как один день затухающей жизни старика, сумевшего простить друга и убийцу своего сына), от «Китайской лисицы» Райнера Сарнета (экранизации по мотивам известной сказки Пу Сун Линя об обморочной любви молодого человека к повесившейся девушке, то есть об оборотнях и вампирах, сосущих кровь по эстонско-китайскому рецепту) до «Колов» Бориса Казакова (суперскоростного игрово-документально-рисованно-черно-белого, сделанного из обрезков юфитовского фильма «Серебряные головы», палимпсеста о мире невидимого, который нас окружает, в нас внедряется, нас заселяет настырно и яростно, а мы безмятежно благодушествуем и даже не подозреваем о всепобеждающем безумстве черных гибридо-колов, проникающих внутрь, вглубь, вширь — всюду) и т.д. и т.п.

Отсутствие впрямую означенной линии фронта не означает отсутствия повсеместного — и внутри, и вовне — воинствующего противостояния, неотступно выводящего для каждого из нас и собственную жизненную реальность, так что всерасширяющиеся зоны «мертвого пространства» начинают угрожать дискретностью и самой линии горизонта, изначально призванной к разделению верха и низа и неприкосновенность которой до недавних времен была едва ли не священна.

После конной прогулки вокруг горного озера нам удалось поговорить с атаманом куреня Ореховый Анапского отдела Таманского округа в чине сотника Беспалым Борисом Александровичем. На вопрос, как казаки относятся к войне в Чечне, он ответил: «Конечно, нам здесь сейчас все эти московские заморочки трудно понять, но это наше отечество, и значит мы будем его защищать. Казак — это в первую очередь воин, который пытается жить по заповедям. До революции в станицах даже пристава было не нужно — казаки сами поддерживали порядок. Они были хозяевами своей земли. А потом их всех либо шашками вырубили, либо в ГУЛАГе сгноили. Сейчас идет возрождение казачества, но казаком просто так стать невозможно — им надо родиться. Надо, чтобы потребность встать за веру и Отечество были у тебя в крови, чтобы дед был казаком, и прадед, и прапрадед. Вот сегодня на границе Краснодарского края и Карачаево-Черкессии неспокойно, и хотя мы сами против мусульман не полезем и первые не начнем, но если наши окажутся в беде, поднимется все казачество. Как только кто-то из наших погибнет, и не просто там по пьянке раздерутся, а из-за веры друг друга убивать станут, мы своим братьям казакам в любом регионе России поможем. Но мы осторожно к этому подходим, нас одергивают, и мы себя одергиваем. Мы живем в предгорьях Кавказа, а здесь все издавно так многонационально и перемешано.. И мы не хотим делать ложных шагов, потому что кровь не нужна никому, и думаю, всем понятно, что казаки будут воевать так же, как чеченцы, — до последнего. А этого, конечно, не хотелось бы».

Кто знает, может быть, было время, когда прототипы экранных героев — командиров азербайджанского и армянского отрядов — так же себя одергивали и старались не делать ложных шагов. Но когда осторожность себя исчерпала и полилась кровь, то остановить ее стало почти невозможным. Цепная реакция мести запустила механизм войны, которой подвластно все, кроме, как явствует из фильма «Сары гялин», самой смерти, только для избранных означающей спасение.

Анальная стадия русского космизма

Так получилось, что я смотрел «Колы» Бориса Казакова на одной кассете с его предыдущим фильмом «Птенцы моря», и два этих фильма показались мне отчасти дополняющими друг друга, тем более что сделаны они в одной технике — рисованная анимация поверх киноизображения. И если «Птенцы моря», как говорится, «уходят своими корнями в детство» (а у нас всегда и во всем непременно обнаруживаются какие-то «корни» и обязательно «уходящие в детство»), то фильм «Колы» представляется одним из ракурсов все того же «корневого» бытия, но уже на историческом фоне.

Итак, были блаженные 60-е, детсадовское время бумазейных рубашечек. На экране телевизора по улицам западноевропейских городов шествовали (тогда еще черно-белые) демонстрации озабоченных граждан с антиимпериалистическими лозунгами. Мы тоже мечтали принять участие в борьбе за светлое будущее человечества и в своих кроватках перед сном, скомкав подушку наподобие брустверa, воображали себя вместе с дружественными арабами в песчанистых окопах. Впрочем, дети своей Родины, «птенцами моря» не были мы никогда. «Птенцами моря», талатократами[1] и далее с переходом в аэрократы были, на-

«Колы»
По мотивам фильма В.Маслова и Е.Юфита «Серебряные головы»
Режиссер и художник-мультипликатор **Б.Казаков**
Россия
1999

[1] «Талатократия», «аэрократия», «пирократия», «теллурократия» — геополитические термины из дискурса «консервативных революционеров». Под теллурократией (власть над землей) понимается евразийский, «правильный» тип имперских цивилизаций с их центрированным землеустройством, преемственностью власти, заботой о «наследии», «корнях» и т. п. В противоположность этому талатократией (властью над морем) они называют атлантический, западный тип фрактальных прибрежных цивилизаций, созданных торговцами, морскими разбойниками и апатридами, озабоченными не памятью о предках, но лишь наращиванием технологической мощи. По мнению консерваторов, талатократия стремится и переходит к аэрократии (власти над воздухом) — то есть к бездушному машинному контролю над всей планетой в роли «мирового жандарма» и далее к пирократии (власти над огнем) — атомная энергетика, полное истощение природных ресурсов и неминуемая экологическая катастрофа.

против, как раз те самые империалисты, которым мы собирались противостоять в синайских пустынях или муссонных вьетнамских джунглях. Мы же были скорее теллурократами, «птенцами земли» — той самой, где болота, леса, елки-палки и, как позже выяснилось, какой-то древесный «застой». Так что, когда надо было вообразить этакое техническое очарование битвы, взмах руки крепкого веселого парня, посылающего в небо очередную эскадрилью с палубы авианосца, таким парнем (как в «Птенцах моря») оказывался все тот же американец — наши солдаты не могли так романтично взмахнуть (да и авианосцев у нас как не было, так и нет). А этот диспетчер, отправлявший эскадрильи B-52 бомбить героический Вьетнам, так вольготно размахивал руками, поворачивался на каблуках, будто танцевал буги-вуги, которые мы тоже не прочь были бы станцевать, при условии, конечно, что вьетнамский народ получит право сам решать свою судьбу. А в ожидании этого приходилось в зайчиковых шапочках танцевать лишь детсадовскую летку-енку — ту самую, где «шаг вперед и два назад». Так мало-помалу возникало нечто вроде стандартного Эдипова комплекса: эти ясноглазые танцующие янки, которым мы были обречены противостоять.

Впрочем, эта продвинутая, «генитальная» стадия не могла полноценно развиться в связи с неким застреванием — непонятно было, куда Великую Октябрьскую социалистическую революцию девать. Ведь маячил еще где-то в лазоревом прошлом яростный залп «Авроры» и так трогали (почему-то как раз во время сидения на горшке) стихи о том, как «рабочий тащит пулемет, сейчас он вступит в бой» и все побегут за ним вперед через арку Генерального штаба. Так революционные, пассионарные дела застревали в нашем бумазейном детстве на уровне анальной стадии, то есть рисования, например, более или менее аккуратно очерченных овальцев с крылышками, долженствующих изображать самолеты. Карандаш, вообще говоря, одно из первых заведомых приспособлений, устройств, с которым мы сталкиваемся в детстве (наряду с тем же горшком). И даже такой истовый антифрейдист, как Набоков, не смог избежать скатологических референций, описывая карандаш, причем в Transparent Things он упоминает его едва ли не как заглавный пример потусторонней легкости и прозрачности. (Правда, судя по фрагментам других произведений, Набоков просто не подозревал, что тема анального тоже интерпретировалась ненавистным ему Фрейдом.) Так что уж говорить о нас — мы росли в семьях попроще, и карандаш мыслился нами как раз в полной своей непрозрачности, этаким абсолютным в-себе-орудием, которым и каляки-маляки рисовать можно, и товарища уколоть. В общем, выражаясь психоаналитически, — маркером перехода (не вполне состоявшегося) анальной стадии в генитальную. Помнится еще, деловитый Карандаш — в отличие от Дюймовочки, Буратино и даже Гурвинека непонятно из какой книги взявшийся — был главным персонажем в журнале «Веселые картинки». Такими вот и были наши «веселые» детские картинки: коричневатые слипшиеся толпы, бегущие на штурм Зимнего дворца, а над ними — американский летчик, «крестиком на ткани» улетающий бомбить Вьетнам. Ну и, наконец, где остро заточенные карандаши, там и боязнь оказаться посаженным на кол.

Персонаж фильма «Колы»[2], выдвигающий идею «явить миру гибрид человека и дерева», видится одним из последователей великого теллурократа и воскресителя Николая Федорова, основателя «русского космизма», предлагавшего переключить энергию эроса в «обратном направлении», то есть направить не на рождение детей и буржуазное обеспечение их будущего, но на исконно отечественное «печалование», память об умерших отцах и заботу об их воскрешении. Путем к этому «общему делу» должны были стать «научная регуляция природы» и тщательное сохранение, каталогизация всех останков ушедших поколений (и, соответственно, наших «корней»): праха, вещей, документов. В общем, бережливость, аккуратность и некоторое «наперекор природе» упрямство — как раз те

[2] Точнее, фильма «Серебряные головы» классиков «некрореализма» В.Маслова и Е.Юфита, материал которого стал основой, поверх которой Б.Казаков нарисовал свой анимационный ряд. О фильме «Серебряные головы» см. также: С и р и в л я Н. Кризис среднего возраста. — «Искусство кино», 1998, № 7. — *Прим. ред.*

черты характера, которые Фрейд выводил из сублимации анальной стадии (имелось в виду инфантильное удовольствие от задержки кала). Среди осознанных и неосознанных последователей Федорова можно найти немало прототипов безымянного персонажа «Колов», особенно таких, что питали специальный интерес к теме растительности и «корней». Помимо всем известных Мичурина и Лысенко, которые не собирались ждать милостей от природы, здесь вспоминается, например, Циолковский, подсчитывавший, как приумножить число счастливых атомов во Вселенной, в том числе и за счет уничтожения флоры, поскольку очевидно, как мало счастья быть атомом какого-нибудь неподвижного, безгласного и порубаемого на дрова дерева. Или Даниил Андреев, который, напротив, полагал, что стихиали деревьев образуют один из светлых «трансфизических» слоев, именуемый Арашамфом и подобный «зеленоватым, тихо покачивающимся языкам благовонного негорячего пламени», души же отдельных деревьев вообще обитают в затомисах, где они «разумны, высокопрекрасны и мудры». Или, наконец, более практичный академик Цицин, который посадил в Москве, в районе ВСХВ «заповедную дубраву», существующую и поныне.

Так и в фильме «Колы» развертывается подобного рода проект научной регуляции: из аккуратно отмеченных кружков на теле старого, как бы рабством гравированного человечества начинается прорастание древесины. И происходит это под замечательно утрированный лозунг «Наука побеждает на 135 процентов». Эти неизбежные, избыточные, дурацкие 35 процентов научной сверхпобеды и составляют какое-то илистое основание «русского космизма» — сочетание параноидальной методичности с залихватскими, всхлипывающими призывами. Правда, они же и придают ему известное литературное очарование там, где он сближается с научной фантастикой или, скорее, с патафизикой Жарри, этой «наукой воображаемых решений, которая символически придает очертаниям свойства предметов, описываемых в их возможности». (Хотя не о корневом, деревянистом воскрешении ушедших отцов мечтает Жарри, но, как в романе «Сверхсамец», о технологической гиперпродуктивности, о вечной эрекции — в общем, о генитальной аэрократии.) Поэтому если у патафизиков природные фрагменты рано или поздно складываются в какой-то воображаемый аппарат, в устройство воспроизводства и продвижения сюжета, то у космистов подобные фантазии остаются на каком-то промежном, бессодержательном уровне, как движение древесных гибридов в фильме «Колы»: или шеренгами параллельно земле, или коротким устремлением ввысь, чтобы тут же плюхнуться назад, раствориться в полях, исчезнуть в болотах.

За всеми этими растительными пертурбациями как бы маячит слепое пятно, пустой взгляд топоров, которые тоже надо пустить в ход — на изготовление то ли колов, то ли карандашей. С одними колами теллурократам возиться неприлично — они ведь все же пытаются дистанцироваться от откровенной архаики, от каких-нибудь «магометан», которые чуть что сразу на кол сажают. Так что помимо «умного делания» (или, как называли его космисты, органопроекции) предполагается возможность и даже необходимость технологии, некоего чертежного, карандашного творчества, конечно, при условии, что его «софийная» проективность будет укоренена в «общем деле». В итоге происходит какое-то космическое зависание между колами и карандашами, между иконами и чертежами, между стихиалями и стихиями.

Графика фильма строится на изощренных трансформациях незамысловатых рисованных контуров, вылезающих из прорех в киноизображении: этакие безликие «говяшки», чертики, выскакивающие из всех щелей, лезущие из ушей и глаз, роящиеся вокруг головы «космиста» или убегающие в поля и шахты, в общем, никак не дающие осуществить план разумного переустройства человеческой жизни. Почти как в «трансфизических» описаниях «миров возмездия» у Д.Андреева: «Едва пошевеливаясь, без сил, я в муке смертной следил, как человеко-червь пожирал меня, как добротный кал». Причем непонятно: то ли эти вихляющиеся чертики репрезентируют сюжет, то ли, напротив, остраняют его, не дают ему развиться. Закрадывается подозрение, что никакого сюжета и не было, а вся история дерзновенного экспе-

римента есть лишь козни его противников[3], реестр помех, обид и «печалований».

Вот, например, в ряду многих предметов, вихрем надеваемых на голову безымянного русского космиста, вдруг оказывается простенький бабий платочек, тут же придающий ему какой-то опечаленный, чуть ли не «опущенный» облик. Недаром Розанов клеймил космистов (в частности, Вл.Соловьева) «грустными урнингами» и «муже-девами». Будь то аскет Федоров или отец семейства Циолковский — всем им свойственна какая-то расплывающаяся, «пригорюнившаяся» телесность. И здесь же, конечно, классическая тема нашей «жалости и всеотзывчивости»: вот в самый решающий момент эксперимента, когда человека помещают в какую-то зловещую будку с шипами и пропеллерами, последние вдруг обращаются в мельничные крылья, а по экрану проскальзывает контур Дон Кихота.

Вообще говоря, сюжет об автохтонном, древесном происхождении людей стар, как само человечество. Забавно, однако, что в фильме «Колы» этот сюжет — как и все универсалистские проекты в парадигме русского космизма — вырождается в свою никчемную дополнительность, в побочный эффект, подобный этим пресловутым сверхплановым 35 процентам обгона природы. Сам проект, как и у Федорова с Циолковским, постоянно присутствует где-то «не здесь» — то ли в бескрайних полях за горизонтом, то ли в глубинах еще не построенных шахт. «Гибрид человека и дерева» нам так и не явлен: деревья остаются деревьями, люди людьми, но между ними вихляется эта беспричинная избыточная черная мишура, графический мусор, отходы «соборности», атематические вариации, заслоняющие отсутствие результата[4]. Ведь русским космистам действительно удалось в каком-то смысле «обогнать природу», не дожидаясь ее милостей — как раз на те никчемные 35 процентов, которые сверх 100. Но этот зависающий в воздухе избыток переводит несостоявшуюся технологию в чистую фантастику, вымысел, бред — в общем, в литературу.

Марширующие растения, призванные отразиться в некоем каталоге «корней», превращаются в бездомные силуэты, перетекающие, передавливающиеся друг в друга среди замусоренных полей. Этакий бесхозяйственный, скатологический мир. А за бесхозяйственностью и разрухой, естественно, маячит криминальность, и вот уже (после альтруистичного Дон Кихота) подобие какой-то бандитской «черной кошки» прыгает на колени великому изобретателю. В принципе же, поскольку сюжет фильма состоит по большей части из нарочитого мелькания вредительских помех, пересказать его столь же затруднительно, как пересказать видеоклип, за исключением общей сентенции, что «хотели как лучше», но вместо мощного богатого произрастания гибридов опять получили в итоге лишь глупые, обтесанные и опасные колы. Ближе к концу история ускоряется: на короткое время появляется еще один зловещий персонаж типично «некрореалистского» вида. Далее репродуцируется что-то вроде «брежневского застоя», и поменявший обличье главный герой — в образе то ли ветерана войны, навещающего места былых боев, то ли писателя-деревенщика — трепетно прикасается ладонью к стволу родной березки. Но поруганная природа мстит нам, и на него сверху из листвы опять падает какая-то черная нечисть. После этого, в последних кадрах, совсем уже преображенный — босой, в лохмотьях, с остановившимся взглядом — он бредет куда-то в стиле Тарковского — Сокурова, очевидно, воплощая в себе очередной виток борьбы с бездуховностью и пирократией. И очередное поколение, надо надеяться, найдет со временем способ опять вставить его в свои детские каляки-маляки, как это сделал Б.Казаков с фильмом Е.Юфита и В.Маслова.

---

[3] Здесь вспоминаются, например, объемистые мемуары Александра Чижевского, ближайшего друга и ученика Циолковского, основателя «гелиоатараксии» (учения о влиянии солнечных пятен на историю человечества). По большей части они представляют собой рассказ о многочисленных врагах, вредителях, плагиаторах, завистниках и прочее, «отравлявших жизнь» ему и его учителю. Мания же преследования у самого Циолковского доходила до такой степени, что все свои заметки он непременно писал в трех экземплярах под копирку — на случай, если какие-то бумаги выкрадут «враги».

[4] В «Серебряных головах» побочным результатом «всех предшествующих экспериментов» были загадочные Z-индивиды — жизнерадостные психи, которые заражали ученых своим безумием. — *Прим.ред.*

Бревно в собственном глазу

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Т.МОСКВИНА-ЯЩЕНКО

Татьяна Москвина-Ященко. По эмоциональному накалу, визуальной и звуковой агрессии ваш фильм действует, как удар дубинкой.

Борис Казаков. Многие произведения не всегда всем сразу понятны. Перечитывая книги во второй, третий раз, вычитываешь в них нечто новое, то, что в первый раз не заметил.

Т.Москвина-Ященко. А в фильме Юфита «Серебряные головы» вы тоже «вычитали» новое, то, что любители «параллельного кино» в нем не увидели? Черные колы, черные человечки, которых вы нарисовали на юфитовских кадрах как иную реальность, сосуществуют рядом с главным героем?

Б.Казаков. На самом деле я таких вопросов себе не задавал. Я работаю, рисую и смотрю, что к чему подходит. Для меня это вполне медитативное дело — какие-то вещи вспоминаешь непроизвольно, например, из детства. Если я рисую клещи, то такие клещи, которые у нас на даче были.

Т.Москвина-Ященко. Но в этом своем фильме вы использовали совсем другой материал, то есть кинокадры, снятые другим режиссером.

Б.Казаков. Это были дубли, которые не вошли в фильм Юфита «Серебряные головы». Кроме того мы использовали кинохронику. И кое-что досняли в той же эстетике. Хотя для своей картины я мог выбрать любой другой черно-белый фильм. Например, «Чапаев». Мне нравится фактура черно-белого кадра. Анимационная техника, которую я выбираю, позволяет в нем работать и добиваться его максимальной концентрированности.

Вообще-то я мало какой фильм могу смотреть долго. Если с самого начала что-то не цепляет, то мне сложно досидеть до конца.

Т.Москвина-Ященко. А что цепляет?

Б.Казаков. Детектив какой-нибудь. Но это как книжки в мягких обложках. Начинаешь читать, что-то цепляет. Дочитываешь до конца, а потом не можешь вспомнить, про что читал. Поэтому люблю смотреть хорошее кино. Тот же «Чапаев» втыкает очень по-серьезному. Даже не важно, про что фильм. Интересно, как он сделан. Я, например, смотрел «Никто не хотел умирать» как историю двух банд. Вообще думаю, что в такого рода формированиях на первых порах все были бандитами. Вот Махно не пошел с красными, его объявили врагом. А Котовский пошел и стал положительным героем.

Т.Москвина-Ященко. Меня больше всего поражает то, что ваш герой, обуреваемый черными колами, черными силами, которые лезут ему в уши, нос, рот, вылезают из глаз, из телефонной трубки, из радиоприемника, абсолютно не видит этого. Его статическая отстраненность от тех безумств, что, с бешеной скоростью сменяясь одно другим, происходят вокруг него, свидетельствует о том, что он совсем не знает, в каком на самом деле пространстве существует. Зато зрителю вы как будто открываете это двойное зрение и тем самым двойное измерение реальности.

Б.Казаков. Это как бревно или кол в собственном глазу, о котором и не догадываешься. Чужие ошибки здорово видны, а свои собственные нет. Какой-то старец сказал, что мы должны Бога благодарить, так как не видим всего того, что вокруг нас происходит.

Т.Москвина-Ященко. Но раз вы сняли такой фильм, значит, чувствуете мир невидимый?

Б.Казаков. Трудно ответить на этот вопрос однозначно. Есть люди, которые дают в газетах объявления: «Снимаю порчу». Быть может, они что-то и чувствуют. Я нет. Я просто знаю, что мир невидимый есть.

Т.Москвина-Ященко. А чем вы объясните сегодняшний гипертрофированный интерес к так называемому ирреальному миру?

Б.Казаков. Все зависит от позиции, на которой ты стоишь. Если считать, что

Бог есть, тогда и мир духов — бесов и ангелов — становится реальным. Он существует, просто мы его не видим. А если не стоять на этих позициях, то получается некоторое лукавство. Как бы ничего этого нет, но коль разные поколения до нас напридумывали всякого разного, то мы будем развлекаться. Что, в общем-то, сейчас и происходит. Вы посмотрите, все популярные ныне образы — это чудовища, динозавры, ниндзя, инопланетяне... Это не сказочные герои, которые прославляют красоту. И такие, конечно, есть, но их немного. В основном люди поглощают всю эту дребедень — фильмы про вампиров, «Пси-фактор», НЛО... Видимо, на первых порах адреналин вырабатывается, а что потом заставляет их смотреть, не знаю. Но по большому счету хорошего в этом мало. Лукавый и руководит.

Т.Москвина-Ященко. Делая свой фильм, вы как-то имели это в виду?

Б.Казаков. По-моему, и в юфитовском фильме было понятно, что к чему. Помните, там люди решили создать путем скрещивания человека с деревом некое существо, которым потом они же сами и недовольны. Я просто переложил эту историю другим образом. В «Серебряных головах» этот гибрид человека-дерева так и не показан, а в «Колах» показан. Причем он получился еще до того, как герой фильма его придумал. Можно сказать, что эта картина — предостережение. Моя задача была подать это так, чтобы человек посмотрел и запомнил. А дальше он будет думать. Вот и всё.

Я знаю, что фильмы определенным образом влияют на людей. Я слышал, в посольствах перед важными переговорами показывали «Пес Барбос и необычный кросс». После просмотра у всех поднималось настроение и, как правило, переговоры проходили успешнее, чем могли бы. Когда художественное произведение позитивно действует на человека, тогда легче общаться.

Т.Москвина-Ященко. Ваш фильм сделан на одном ударном приеме, изначально рассчитан на короткий метраж. Будь он длиннее, непременно началось бы зрительское привыкание даже к такому бешеному ритму, который с какого-то момента стал бы казаться однообразным.

Б.Казаков. Это как делать. Хотя на любом приеме можно зациклиться. Есть такая опасность. Но мне это пока не грозит, потому что я работаю в разных техниках. На фильме «Два капитана II» с Сергеем Курёхиным, снятом в технике коллажа, мы брали много киноматериалов разной фактуры и все делали сообща. На съемочном станке лежали настриженные руки, глаза, домики разные, и кто-то двигал их. Потом кто-нибудь еще приходил. И двигали вместе. Потом кто-то говорил: «Я пошел пить кофе». И уходил в буфет. А другой продолжал работать. Года через два у нас это стало даже очень хорошо получаться. Ведь такая работа требует постоянного упражнения. Когда ты реально научишься что-то делать, то тебе потом постепенно начинают открываться какие-то вещи. И можно уже не то чтобы не задумываться, но все будет само собой получаться через технологию. А в кино технология особенно важна.

В фильме «Колы» материала было гораздо больше, чем на десять минут. Я просто многое отсек, хотя было жалко. Но есть поговорка о том, что корзина лучший друг кинематографиста. С другой стороны, чтобы поставить руку, нужно метров тридцать пленки изрисовать. И когда уже начинаешь работать, то хочешь всю историю в десять кадров закатать. Но надо не забывать о зрителе и заботиться о нем, чтобы он мог твою историю разглядеть.

Т.Москвина-Ященко. Мне показалось, что в хроникальных кадрах, которые вы использовали, несколько раз мелькал Лысенко, выступающий на трибуне. Это так?

Б.Казаков. Возможно, ведь это близко по теме: колы, колонирование, клонирование...

Т.Москвина-Ященко. «Колы» на Анапском фестивале получили приз жюри кинокритиков за «форму, ставшую содержанием». На мой взгляд, здесь суперавангардная форма является «выжимкой» (как называл ее Мандельштам) из вполне «вычитываемой» из вашего фильма христианской идеи о том, что самоуверенное, самоуправное вмешательство человека в природу чревато тем, что его начинает обуревать некая неподвластная ему сила и что сегодня в той или иной мере все человечество подвержено этому. Вы не согласны?

Б.Казаков. Абсолютно согласен. По-моему, все произведения должны строиться таким образом. Я сначала пробовал делать одно, другое, третье. А потом понял, что надо именно так. Главная мысль: «Будьте поосторожнее».

Братец старика Хоттабыча

Николай Лебедев, начавший карьеру в кино с двух ужастиков — «Ночлег, пятница» (к/м, 1991) и «Змеиный источник» (1997), продолжает гнуть свою линию — пересаживать на российскую почву жанр реалистического триллера с детективной интригой. Реалистического потому, что источником ужасов в нем являются не пришельцы из космоса, не потусторонняя нечисть, не мутанты и не гомункулы, а самые обычные люди. Больше того, режиссер не забывает указать на социальный аспект происходящего. В «Змеином источнике» зло зарождается в средней школе, где учился весь поселок и где командует весьма типически изображенная Ольгой Остроумовой директриса, пригревшая под своим крылом секретаря — подхалима, любовника и убийцу.

Презентационные материалы «Поклонника» также убеждают, что перед нами не простой развлекательный ужастик, а ужастик социально ориентированный и к тому же с моралью. «Сила, лишенная мудрости и неспособная адекватно оценить ситуацию, несет в мир разрушение»; «Нельзя относиться к окружающим, как к пешкам в собственной опасной игре» — это все будто из проповеди, а не из аннотации. Жанровый фильм претендует на широкий успех и потому должен быть дидактичен — настаивает режиссер, и это вполне резонно. Так что видеоцитата из «Змеиного источника», приведенная Никитой Михалковым на внеочередном съезде кинематографистов в подтверждение того, что молодое российское кино разрушительно, была не по существу — и тот фильм Лебедева, и оба других не деструктивны, а охранно-консервативны относительно морали. При этом дидактичность остается на уровне сверхсмыслов, не переходя в сюжет и не лишая персонажей самостоятельного существования, не превращая их в иллюстрации авторских интенций.

Идея «Поклонника», как и фильма Александра Хвана «Умирать легко», заимствована у Франсуазы Саган. Это она сочинила историю о том, как у женщины заводится обожатель, убивающий всех,

«Поклонник»

Автор сценария **Н.Лебедев** *при участии* **О.Нагдашевой**
Режиссер **Н.Лебедев**
Оператор **С.Мачильский**
Художник **А.Матвейчук**
В ролях: **Марина Черепухина, Е.Сафонова, С.Гармаш, Н.Усатова, Б.Щербаков, Саша Гладкова и другие**
«НТВ-ПРОФИТ» при участии «Рекун-фильм»
Россия
1999

кто, по его мнению, приносит ей вред. Лебедев придумывает оригинальное развитие темы — его героиня случайно провоцирует неизвестного ей поклонника, но в дальнейшем уже сознательно направляет его действия. По естественным жанровым соображениям поклонник до самого конца остается в тени (и создатели фильма в интересах саспенса настоятельно просят не разглашать, кто он). Обнаруживая физическое обличье, он по сути дела остается метафизичным. Режиссер называет его «телепатической машиной, улавливающей токи героини». Он — что-то вроде джинна, выпущенного ею из головы, но этот джинн не ограничивается выполнением бессознательных или осознанных желаний своей повелительницы, а проявляет собственное разумение и в конце концов обрушивается на нее. Он же — мистер Джекил для юной мисс Хайд, но, вправду говоря, картина простовата для подобных отсылок.

Главная роль в «Поклоннике», вопреки названию, отведена объекту поклонения. Героине тринадцать лет, что лишает картину сексуальной подоплеки и уменьшает ее аттрактивность, но в то же время делает теоретически пригодной для семейного просмотра. О том, что тринадцатилетняя девчонка с асексуальным психотипом и притом ничуть не похожая на нимфетку вряд ли могла бы спровоцировать потенциального маньяка, во время просмотра не думаешь, поскольку психология поклонника, как уже сказано, остается вне поля зрения.

Марина Черепухина играет, что называется, девушку нелегкого поведения. Нрав Лены проявляется в отношениях с отцом (С.Гармаш), который завел другую семью, и с растерянной, подавленной матерью (Е.Сафонова), и коллегами на почте, куда героиня устраивается подработать, выдав себя за сироту, при этом юная актриса убедительно изображает все необходимые чувства. Родителям в фильме отведена особая роль. «Погруженные в собственные проблемы и комплексы, они оказываются неспособными нести ответственность не только за судьбу дочки, но порой и за свою собственную» — констатирует режиссер в аннотации в присущем ему назидательном стиле. Первый же эпизод фильма, когда Лена сталкивается с новой отцовской пассией, — свидетельство бестактности и душевной нечуткости, проявленной отцом по отношению к дочери, которую он по-своему любит. Сергей Гармаш — актер, играющий обычно роли второго плана, но в его исполнении они стоят первых (в «Беспределе», «Повести непогашеной луны», «Времени танцора» и «Ворошиловском стрелке»). В «Поклоннике» он изображает обыкновенного никчемного мужика, не способного толком развязать узлы, им же самим завязанные. Гармаш придает герою одну доминирующую черту — внутреннюю неуверенность, спроецированную вовне, — и создает запоминающийся характер: Олег Викторович всегда мнется, всегда в замешательстве, всегда невпопад.

Мать Лены играет Елена Сафонова. В режиссерской аннотации Александра Михайловна названа «неврастеничной и самозабвенно упивающейся горем». Забывает она, правда, не столько себя, сколько дочь, и та берет власть в свои руки. Сафонова, как и Гармаш, акцентирует одну черту героини — эгоизм несчастья. В соответствии с замыслом постановщика бывшая супружеская чета служит наглядным примером неадекватного поведения в трудной ситуации.

Еще один замечательный в своем роде персонаж фильма — подруга Лены Ира (Саша Гладкова). Это чудное порождение современной российской действительности сразу догадывается, что неведомому Лениному поклоннику можно «заказать» будущую жертву. Сначала она с подростковым имморализмом насылает его на свою «англичанку», а потом задумывается о более широком и почти коммерческом использовании услуг таинственного маньяка.

Саспенс «Поклонника» вполне традиционен. По сюжету Лена становится рассыльной в вечернюю смену, что позволяет задействовать темные улицы, подворотни и пустые лестничные пролеты. В конце действие выведено на крышу (привет от Хичкока). При возникновении угрозы взгляд камеры и зрителя ассоциируется либо с растерянным взглядом жертвы, либо с сосредоточенным взглядом убийцы. Источником напряжения, как правило, служит внекадровое пространство — в самом кадре, в отличие от мистических триллеров, ничего страшного не происходит. Исключение составляют моменты, когда в поле зрения попадает подозреваемый — «высокий мужчина в сером плаще» — и подозрение, в соответствии с правилами детектива (Лебедев учитывал их еще в

«Змеином источнике»), падает на нескольких персонажей, прежде чем выясняется, кто, собственно, маньяк.

В том, что лицо поклонника открывается лишь в последних кадрах, есть свои плюсы и минусы. Детектив требует утаивать злодея, а реалистическая направленность фильма предполагает разработку и этого образа. Конфликт решается в пользу детектива, из-за чего картина, теряя в содержательности, выигрывает в притягательности.

Известно, что второй фильм успешно дебютировавшего режиссера самый рискованный. На него возлагают надежды, и от него же ждут провала, так что не дай Бог ударить в грязь лицом — дебютанта, от которого не ждут ничего, могут пощадить, но падения с набранной высоты обычно не прощают. К тому же первая удача и сопутствующий вал славы и приглашений часто приводят к головокружению от успехов — молодой режиссер теряет трезвость самооценки и новая картина незамедлительно разваливается. Николая Лебедева эта чаша, кажется, миновала.

ДМИТРИЙ КОММ

Настоящие самураи играют рок-н-ролл

Все началось с того, что фанаты MTV разнесли слух о неких странных клипах. В них чудной дядька в очках крушил самурайским мечом сперва каких-то космонавтов, а потом всю Красную Армию, причем занимался этим под русскую народную песню «Догорай, моя лучина» в рок-аранжировке. Примерно в то же время завсегдатаи Сети принесли весть о том, что киношные сайты забиты статьями о фильме с чудовищным названием Six-String Samurai. Труднопроизносимое кино именовалось в них «адреналинным шедевром» и «фильмом XXI века».

Так началось знакомство российских киноманов с «Шестиструнным самураем» — сенсацией фестивалей в Санденсе и Сламденсе 1998 года, фильмом, которому, возможно, суждено войти в историю как примеру первого удачного синтеза восточного и западного жанровых канонов.

Не будет преувеличением сказать, что в 90-е годы главной задачей американского приключенческого кино было решение проблем органичного сочетания Востока и Запада. Неистовая энергетика гонконгских боевиков и мрачная стильность японских самурайских филь-

«Шестиструнный самурай»
(Six-String Samurai)
Авторы сценария **Лэнс Мунжиа, Джеффри Фэлкон**
Режиссер **Лэнс Мунжиа**
Оператор **Кристиан Бернье**
В ролях: **Джеффри Фэлкон, Джастин Макгвайр**
HSX Films, Palm Pictures, Overseas group
США
1998

мов будоражили воображение режиссеров и требовали своего места в жанровой структуре Голливуда. Проблема решалась в основном путем адаптации азиатской стилистики к канонам типового экшена. Занимались этим ведущие мастера с обеих сторон: от Джона Ву до Ричарда Доннера, от Джеки Чана до Жан-Клода Ван Дамма. Получалось не очень. Неповоротливые (по китайским меркам) американские актеры безнадежно «теряли лицо» в сценах действия, а азиатские классики, в свою очередь, приводили американские съемочные группы в ужас своим откровенным неумением выбирать для фильма добротный драматургический материал. Наиболее ярким примером неудачного евро-азиатского боевика оказался «Взрыватель» гонконгского классика Цуй Харка, соединивший в себе недостатки обеих школ. Бездарность сценария этого фильма могла сравниться лишь с чудесами неповоротливости, которые демонстрировал на экране «бельгийский мускул» Ван Дамм, и даже виртуозно выстроенная хореография поединков не спасала положение.

И уж совсем никто не ожидал, что разрубить этот узел смогут не опытные и увенчанные лаврами профи, а никому не известные новички — двадцатишестилетний студент киношколы, дебютирующий в режиссуре, и бывший каскадер, дебютирующий на актерском поприще.

Лэнс Мунжиа и Джеффри Фэлкон сами написали сценарий и сняли практически на собственные деньги малобюджетную ленту, воплотившую их представления о том, как нужно делать «очень американский фильм с сильным азиатским влиянием» (по терминологии Мунжиа). Бесшабашное и экстравагантное зрелище, которое родилось в результате, с трудом поддается жанровым определениям — тот, кто захотел бы доскональной точности, вынужден был бы написать что-то вроде «футуристический вестерн-роуд-муви-хоррор-сказка с кун-фу и рок-н-роллом». Здесь Акира Куросава встречается с MTV, «Волшебник из страны Оз» — с «Безумным Максом», а Джеки Чан — с Элвисом.

Итак, в 1957 году были сброшены бомбы. И Россия захватила то, что раньше было Америкой. Последним бастионом свободы стал Потерянный Вегас (Lost Vegas). И Элвис был избран королем...

Это только присказка, то, что идет на титрах под кадры атомных грибов и гитарные переборы, в которых отдаленно угадываются мотивы «Дубинушки». Далее выясняется, что Элвис мудро правил сорок лет, а потом умер, и теперь рок-музыканты со всей бывшей Америки устремились в Потерянный Вегас, чтобы занять вакантное место. Один из них — Бадди, неустрашимый герой с внешностью поп-звезды 50-х Бадди Холли и пластикой опытного мастера боевых искусств. За спиной он носит шестиструнную гитару 1957 года выпуска, а в ней (привет, «Музыкант»!) самурайский меч, и в зависимости от ситуации Бадди пользуется тем или другим, но мечом намного чаще.

Создавая свою американо-азиатскую фантазию, режиссер, сценарист и продюсер Мунжиа и исполнитель главной роли, сценарист, продюсер, постановщик боев и художник по костюмам Фэлкон отталкивались от того, что знали и любили. Мунжиа, с детства обожавший «Волшебника из страны Оз» и фильмы с кун-фу, был также фанатом рок-н-ролла, а Фэлкон был одним из немногих западных людей, кто досконально знал принципы азиатского боевика изнутри. Проведя почти всю жизнь в Юго-Восточной Азии, он по личному приглашению Джеки Чана десять лет проработал каскадером в гонконгских фильмах и сумел постичь балетную пластику азиатских трюкачей.

Параллель с «Музыкантом» не случайна. Первоначально на главную роль Мунжиа планировал пригласить Карлоса Гальярдо — актера и продюсера родригесовского шедевра. Фэлкону отводилась должность соавтора сценария и постановщика боев. Но Гальярдо, уже дав предварительное согласие, неожиданно отказался. Оставшись без звезды, Лэнс Мунжиа не придумал ничего лучшего, как предложить главную роль Джеффри Фэлкону (что, кстати, существенно сокращало расходы). Впервые оказавшись на экране в качестве не дублера, а главного исполнителя, Фэлкон не растерялся и продемонстрировал образцовую гонконгскую манеру игры, выразив чувства своего героя более через пластический рисунок, нежели через слова и мимику, и тем подтвердив характеристику, данную ему его китайским учителем: «Он только снаружи белый, а внутри он —

желтый». За это новоиспеченный актер был удостоен сравнения с Тосиро Мифунэ и Хамфри Богартом, а один из самодеятельных интернетовских рецензентов так вдохновился, что потребовал пригласить Фэлкона на главную роль во второй эпизод «Звездных войн». Впрочем, тот же рецензент утверждал, что снимать этот эпизод должен Мунжиа.

Путь героя лежит через знаменитую Долину Смерти в Неваде и населен кровожадными индейцами, одичавшими лидершами футбольных болельщиков, конкурирующими музыкантами и добропорядочными каннибалами. Из всех них только командирши болельщиков могут рассчитывать остаться в живых, остальные безжалостно уничтожаются в поставленных и исполненных Фэлконом «танцах смерти». Имеются еще «шпинатные монстры» — что-то из детства режиссера Мунжиа, — а также мальчик, которого авторы фильма, будучи уважающими себя фанами самурайского кино, смотревшими «Убийцу Сёгуна» и «Кровавый путь массажиста Ичи», не могли не дать в напарники герою. Ибо настоящий самурай должен быть еще и сэнсеем, учителем. Самурай и мальчик идут по пыльной асфальтовой дороге под палящим солнцем, и по пятам за ними следует Смерть со свитой в облике хэви-металлической группы.

В свое время Годар, отправляя Эдди Константена в призрачный город Альфавиль,сделал его корреспондентом газеты «Фигаро-Правда», намекая то ли на то, что мир уже стал единым, то ли на одинаковый уровень «правдивости» обоих изданий. Мунжиа и Фэлкон, похоже, заставили Россию оккупировать Америку с одной только целью: скрестить в саундтреке рок-н-ролл с русскими романсами. Симбиоз этот отражает и список тех, кто саундтрек создавал: стопроцентный американец, обитатель Голливуда Брайан Тайлер и выступающая в Калифорнии русская группа «Красные Элвисы» (Red Elvises), одна из песен которой так и называется — «Соединенные Штаты России». Под другую, именующуюся «Корчи черные» и представляющую собой фантазию о том, как Том Уэйтс мог бы исполнить знаменитый романс, Джеффри Фэлкон эффектно вытанцовывает цыганочку в одной из схваток с дикарями. Но венчает музыкальную дорожку «Догорай, моя лучина», звучащая в эпической сцене сражения героя с Красной Армией. Фундаментальная вина наших военных, по фильму, заключена в том, что они не любят рок-н-ролл, а следовательно, являются никчемными недотепами, не имеющими права на существование во вселенной Мунжиа — Фэлкона. Что они незамедлительно и доказывают. «Почему ты его просто не пристрелишь?» — спрашивает русский лейтенант русского же генерала, устав воевать с неистребимым самураем. «Ты что, забыл? — возмущается генерал. — У нас патронов нет с пятьдесят седьмого года!»

Диалогов в этом фильме не много, но те, что есть, обречены стать культовыми не только из-за своей брутальности (мини-шедевры типа rock n'rolling ourselves to death или if you were me, you'd be good-looking[1] не уступают репликам из фильмов Серджо Леоне), но и благодаря своей «вживленности» в саундтрек. Еще меньше в фильме денег — хотя это и не бросается в глаза. Редчайший образец забытого ныне киноподвижничества: чтобы снять эту картину, Джеффри Фэлкон продал свою фирму по изготовлению игрушек в Гонконге, а Лэнс Мунжиа занял деньги у всех своих знакомых и до сих пор не может расплатиться с долгами. Подобный энтузиазм как обязательное условие рождения всякой «новой волны» в данном случае приводит к схожим результатам: даже если «Шестиструнный самурай» не положит начало «волне» в американском независимом кино (хотя все говорит о том, что это произойдет), то уж точно поднимет эксперименты по созданию западно-восточного экшена на качественно новый уровень.

[1] «Урок-н-роллиться вусмерть», «если бы ты был мною — сошел бы за красавчика» (*англ.*).

МИХАИЛ ГОРЕЛИК

В контексте Котеля

Герц Франк снял новый фильм.

Расставание с Россией ставит перед художником проблему культурного самоопределения. Разумеется, эта проблема может не осознаваться и сознательно не решаться (почему бы и нет?), да только уклониться от нее все равно невозможно.

Художник может помещать новый жизненный материал в прежний контекст, смотреть на него прежними глазами, работать в рамках прежнего символического мира, не говоря уже о радикальном (но нередко встречающемся) варианте, когда он выбирает своего рода эскапизм, сознательно отворачивается от новой жизни и посвящает себя воспоминаниям и рефлексии прошлого. Классический пример «И возвращается ветер...» Михаила Калика — поразительное отсутствие дистанции, которая a priori предполагается самоочевидной, ведь сколько лет на ином берегу! И вот — тем не менее. Такой фильм вполне можно было снять, прожив всю жизнь в России.

Но существует и принципиально иной вариант — изменить контекст и взгляд. Для сформировавшегося в России художника это очень трудно, исключительно трудно.

Герц Франк — один из немногих, выбравших этот путь. Причем, с внешней точки зрения, у него не было решительно никакой необходимости для такого выбора. Ему уже за семьдесят, его работы получили всемирное признание, он лауреат престижнейших международных премий, в России он стал живым символом художественного документализма — он вполне мог позволить себе эксплуатировать свой прежний опыт, варьировать и шлифовать уже достигнутое. Казалось вполне естественным, что он пойдет по хорошо проторенной дороге, став одним из художников (из мэтров!) «русского» Израиля.

Однако этого не случилось. Его последний показанный не так давно в московском Киноцентре документальный фильм «Иш га-Котель» сделан так, что если заранее не знать, что его автор — человек, проработавший почти всю жизнь в России, наполненный ее культурой и сам ставший неотъемлемой частью этой куль-

«Иш га-Котель»
Автор сценария **Герц Франк**
Режиссеры **Герц Франк, Семен Винокур, Яков Свирский**
Оператор **Леонид Бройтман**
Композитор **Давид Крупник**
Л.И.Л. Продакшн
Израиль
1998

туры, то определить это по фильму решительно невозможно. В его новой картине мир предстает в совершенно ином культурном контексте.

То есть Герц Франк — прямой и полный антипод Михаила Калика.

Название фильма переводится буквально как «Человек Стены». Слово «котель» означает не всякую стену — скажем, для стены дома имеется совсем иное, даже неоднокоренное слово. «Котель» — это Стена плача. На иврите говорят: «Га-Котель га-маарави» — Западная стена. По сравнению со Стеной плача название кажется подчеркнуто нейтральным. Оно фиксирует лишь географическое положение гигантской крепостной стены, защищавшей некогда Храм с Запада.

В обиходе название «Га-Котель га-маарави» редуцируется просто до «Котель». Котель получает таким образом статус единственной и уникальной стены — Стены.

Интересно, что имеется еще одна очень похожая редукция: когда Эрец Исраэль (Земля, или Страна Израиля) превращается просто в Арец. Земля без дополнительных уточнений, единственная и уникальная, — это Земля Израиля. И только она. В начале сотворил Бог небо и землю (арец). На иврите (на ивритменталитете) сразу возникает дополнительная забавная коннотация, невозможная на русском: когда же Бог сотворил прочие земли?

На русском слово «Палестина» нейтрально. На иврите (как и на арабском) оно имеет острое политическое содержание. «Арец» и «Палестина» плохо совместимы. Палестиной назвал эту землю император Адриан (II век н.э.), чтобы изгладить саму память о том, что страна некогда была еврейской.

Арец в известном смысле «рифмуется» с Котель. Они символически задают единое семантическое и, соответственно, эмоциональное поле.

Учитывая сказанное, название фильма Герца Франка было бы неверно перевести как «Человек Стены плача», поскольку это сразу бы зафиксировало сторонний взгляд. Было бы неправильно перевести его и как «Человек Западной стены», потому что это задало бы неуместную здесь официальность. Думаю, точнее и, главное, внятнее всего было бы так: «Человек Котеля».

Почти две тысячи лет назад Храм был разрушен римлянами. На Храмовой горе, прямо над Котелем, как бы венчая его, уже больше тысячи лет возвышаются две из наиболее чтимых в исламском мире мечети: Аль-Акса и Куббат ас-Сахра (Купол над Скалой), в просторечии именуемая мечетью Омара. Любимый фотографами и кинооператорами золотой купол Куббат ас-Сахра стал едва ли не самым популярным символом Иерусалима (зримо воплощающим в том числе и торжество ислама).

Лишь уцелевшие фрагменты Котеля напоминают о Храме. Котель стал эвфемизмом и символом того, что некогда было и чего нет.

Для секулярного Израиля — это живая связь с прекрасным и героическим прошлым, материальный мандат на эту землю и этот город.

Для религиозного Израиля — это напоминание о полноте Божественного Присутствия, невозможного без Храма, о грядущем восстановлении Храма (о чем соблюдающий ритуалы еврей молится трижды в день), об исторической временности и метафизической недолжности здесь исламского присутствия. Приход Машиаха (Мессии) и восстановление Храма мыслятся не как нечто отнесенное в абстрактную историческую перспективу, но как события, возможные (и необходимые!) прямо сейчас. В молитвенном прошении говорится: «Да удостоимся мы увидеть (их) своими глазами в наши дни».

Понятно, что христианские (постхристианские, европейские) и исламские глаза видят гигантскую стену включенной в совершенно иной культурный пейзаж.

Площадь перед Котелем полна молящихся евреев и туристов всех возможных религий и конфессий, равно как и не принадлежащих ни к одной из них. Они засовывают записки, адресованные Всевышнему, в щели меж исполинских каменных блоков фирменной Иродовой кладки. Стена плача (сейчас я намеренно называю Котель именно так) стала важным объектом интернациональной и очень прибыльной туристической индустрии, расхожим глянцевым кино- и фотосимволом — Большой Попсой.

Сделать фильм о Котеле означало для Герца Франка разрушить привычное клише. Он его и разрушил. Он снял ленту, главным героем которого стал сам Котель, и при том не только его публичная, но и частная, если позволительно

сказать, жизнь. Точнее так: Герц Франк показал мир sub specie Котель, то, что видит и что слышит Котель, причем в самом непосредственном смысле — почти все действие длящегося час фильма разворачивается непосредственно перед Стеной. Исключение составляют лишь несколько кратких эпизодов, однако события в них происходят совсем рядом — рукой подать — в Старом городе. Зритель проводит с Котелем сутки, расчисленные по часам. События последовательно движутся одно за другим: от ночи к утру, от утра к полудню, от полудня к вечеру, от вечера к ночи, от ночи к утру.

На каком-то этапе работы Герц Франк решил открыть фильм эпиграфом:

> Уже сближалось солнце нам незримо
> С тем горизонтом, чей полдневный круг
> Вершиной лег поверх Ерусалима.

Вторая песнь «Чистилища». Сильный образ, обретающий в фильме впечатляющее визуальное выражение. Герц Франк отправился в университетскую библиотеку, нашел отменный перевод Имануила Олсвангера на иврит. Думал, как лучше подать текст. И в конце концов от этой идеи с сожалением отказался. Эпиграф властно отсылал к европейскому, к христианскому контексту. Он предлагал зрителю прийти к Котелю через Данте. Но Котель в фильме первичен — к нему можно прийти только через него самого, он сам создает свой собственный культурный контекст.

С технической точки зрения, с точки зрения приема, Герц Франк снял намеренно аскетичный фильм, вызывающе контрастный глянцевым цветным красотам. Режиссер ничего не подчеркивает, не «выявляет», не манифестирует, не символизирует. Он ничего не навязывает зрителю, более того, вообще ничего не комментирует — сопроводительный авторский текст отсутствует.

Выстроенная череда событий переживается как волнующая и совершенно естественная (ненамеренная) реальность. Но в сгущенном времени и в сгущенной драматургической остроте.

Поражающая особенность Рильке (уж во всяком случае, в пределах «Книги образов») — создание сложных неоднозначных образов из нарочито простого, обыденного, даже банального словесного материала. Герц Франк в известном смысле делает то же самое.

В рамках определенного культурного опыта и простодушного восприятия его фильм может быть увиден как увлекательное повествование об экзотическом месте. Или как эстетский фильм. Что-что, а снимать красиво Герц Франк умеет. Причем речь, само собой, не о набившей оскомину красивости рекламных роликов, неутомимо тиражирующей прибыльную достопримечательность. Герц Франк готовит блюдо и для человека с улицы, и для гурмана.

В конце концов, даже титры не так уж обязательны. Иврит может восприниматься как «шум» Стены — музыкальное сопровождение, принципиально не нуждающееся в переводе. Визуальная компонента столь сильна, что говорит сама за себя. Какие-то вещи не вполне понятны, но это не страшно, не в ущерб целому. И этот пласт вполне самодостаточен. И если бы он был единственным, то и тогда фильм Герца Франка был бы отменно хорош и этого было бы нам довольно.

Но только есть ведь и другой — содержательный — уровень. И надо сказать, что для человека русской или — шире — европейской культуры он в значительной мере закрыт. Дело тут, конечно, не в лапидарности титров — адекватное восприятие предполагает адекватный контекст.

Вот достаточно внятный пример, указующий не на какие-то культурные высоты и глубины, а просто на поверхностное знание израильских политических реалий. Ортодоксы пытаются подняться на Храмовую гору. Полиция препятствует. Столкновение. Ортодоксы рассеяны.

Российскому зрителю, который черпает информацию из отечественных СМИ, невозможно понять, что, собственно, происходит. Краем уха он что-то слышал о религиозном засилье еврейских фундаменталистов, о том, что права арабов в Израиле нарушаются. И что же? Оказывается, религиозный еврей в своей собственной столице не может помолиться на самом священном для себя месте? За что, можно сказать, боролись?! Кто дискриминирован? Кого и от кого защищает израильская полиция? И почему?

Между тем для предотвращения политических страстей еврейским ортодок-

сам закрыт вход на Храмовую гору. Эта мера призвана предотвратить всегда нервную арабскую реакцию — готовность к конфронтации.

С другой стороны, имеется небольшая группа решительно настроенных идеалистов, которые полагают, что, взорвав мечети и освободив таким образом место для Храма, они могли бы поставить Всевышнего перед необходимостью прямого и немедленного вмешательства «в наши дни» и тем ускорить приход Машиаха. Однако израильские власти вовсе не способствуют приходу Машиаха посредством тротила. Вследствие всего этого оказываются пораженными в правах люди, совсем не склонные к историческим взрывам, те, кто просто хотел бы помолиться на святом месте. Полиция твердо говорит им «нет». Политика, религия и историософия оказываются неразрывно связаны.

Это очень простой пример. Но фактически комментарии, зачастую куда более обширные и сложные, нужны едва ли не каждому второму эпизоду. Что это за молитвы, почему они сейчас произносятся? Если не знать этого, смысл происходящего в значительной мере утрачивается.

Вот Человек Котеля — герой фильма — целует Стену и шепчет какие-то слова. Можно их перевести. Да только что это даст, если не знать, что он говорит слова любви из «Песни песней», если не знать, какое место занимают они в еврейском религиозном сознании? Почему пляшут с Торой? Почему он в белом? Что такое миква и почему в нее идет этот раввин? Что за схему чертит он перед своими учениками? И так далее по всему фильму. Перед нами насыщенный культурный материал, апеллирующий к собственному контексту.

Израильское общество переживает серьезные внутренние конфликты. Один из острейших, из ожесточеннейших — между датиим и хилоним (религиозными и светскими). Позиция в этом конфликте Герца Франка нетривиальна. Его фильм полон поэзии религиозной жизни. Но он постоянно сохраняет почтительную и подчеркнутую дистанцию. Да, он безусловно принадлежит к одному с этими людьми еврейскому миру, он может любоваться и даже восхищаться ими (может улыбнуться и показать смешное), но он — не один из них. Никакой ложной стилизации, никакой религиозной риторики — границы четко очерчены. И в музыке преодолен соблазн стилизации, музыка тоже не из синагогального мира. А ведь как эффектно было бы и выигрышно! Удержался.

Фильм Герца Франка — о радостной, упорной и преображающей жизнь вере, о требовательном и постоянном разговоре с Всевышним, о том, как светится человек в молитве и изливает свою радость на других.

Герой этого фильма — Человек Котеля — здешняя достопримечательность, инкарнация Стены, он всегда на месте, весь в празднично белом, что выглядит остроконтрастно на фоне черных одежд ортодоксов. Кто он: городской сумасшедший, цаддик (святой), пророк, артист, безошибочно нашедший единственную в своем роде сцену для постоянного, длиной в жизнь, хэппенинга и нишу для пропитания? Он непрестанно, порой нежно, порой требовательно, молится, он полон радости, юмора и обаяния.

Вот он поет, переиначивая известный хит:

Don't worry —
Be jewish
Don't worry —
Be happy!

Вот он трубит в шофар в день Рош га-Шана, а сейчас с детьми в пуримской карнавальной маске, с бенгальскими огнями, вот он рядом с Ицхаком Рабином, главным раввином Израиля, министрами. Присяга у Котеля. Лица солдат. Совершенно разные этнические типы как бы со всех концов мира собрались у этой Стены. Напряженность и волнение. Слезы во время гимна. Человек Котеля говорит с ними, он, как и они, растроган, его дети тоже служат в армии. Огненные буквы: «Пусть наша служба будет мирной!»

Вот он требовательно молится о дожде, и вдруг — маленькое иерусалимское чудо: начинает идти снег.

Вот он рассказывает о приходе Машиаха.

— Послушай, — говорит ему Герц Франк (чуть ли не единственное место, где режиссер сам становится анонимным персонажем собственного фильма), — послушай, а ведь Машиах, должно быть, похож на тебя.

— Это не я сказал — это ты говоришь. Машиах о себе не говорит, о Машиахе пусть говорят люди.

Человек Котеля, никогда в руках не державший Евангелия, повторяет речевую формулу Иисуса: «Ты говоришь». То есть что значит «повторяет»? Оба в сходных ситуациях используют один и тот же мыслительный ход и соответствующее ему одно и то же, нимало не изменившееся за две тысячи лет словесное клише.

«Машиах! Машиах!», — поют, танцуя, хасиды у Стены. Человек Котеля дирижирует.

Замечательный эпизод — арабы уборщики ночью специальными крюками вычищают «небесную почту» из Стены и моют площадь. Человек Котеля один у Стены. Он молится, он не хочет уходить, он мешает. Рабочие нетерпеливо ждут, он же видит, что им надо работать, — никакого внимания, торопят его — он не реагирует. Тогда они выплескивают ему под ноги ведро воды. Еврейско-арабский и иудео-исламский сюжеты далеко не исчерпывают содержания этого конфликта. Представим себе, что рабочие — евреи. Напряженность и завершенность ситуации не становятся меньше.

Проход камеры по темным туннелям возле Стены. Горят поминальные свечи. Вразброс лежат люди, прижимающие к себе святые книги. Первое, острое впечатление — жертвы. Рамки восприятия создаются историей. Но нет, люди просто спят.

А вот еще один из героев фильма — ныне покойный уже рав Гетц, главный раввин Котеля. Ночной урок Каббалы у самой Стены. Кабинет раввина. Том Талмуда, телефон, очки, пистолет. Арабский квартал с его непредсказуемостью совсем рядом. Напряженная духовная жизнь людей — и готовность ко всему. Раввин правит рукопись. Потом уходит в черноту подземного туннеля, чтобы никогда уже не вернуться. Тот же кабинет, но уже пустой — рав ушел навсегда.

Внятный образ смерти и парафраз из едва ли не самого знаменитого документального фильма советских времен «Высший суд». Герц Франк завершал его опустевшей камерой смертника. Мир пустеет после смерти каждого человека. Но пути людей различны. Убийца, живший ничтожной, завистливой жизнью и осознавший какие-то действительно важные вещи лишь на самом пороге смерти, — и раввин, всю жизнь набиравший духовную высоту.

Пустая ночная площадь. На столе у самого Котеля открытая книга. Ветер переворачивает листы. Бог листает.

Фильм Герца Франка полон религиозной поэзии. Но он вообще полон красотой, теплотой, поэзией и пластикой жизни. Мальчик в религиозной школе рядом с Котелем, ловящий солнечный луч. Мимолетная улыбка женщины, спиной отступающей от Стены, мгновенная фиксация взгляда на туфельке. Кошка, идущая перед Стеной по совершенно пустой ночной площади.

Звонят колокола церквей.

Мусульмане творят намаз.

Густеет толпа молящихся возле Котеля.

Над темным морем молящихся из-за Масличной горы встает солнце.

Это последний, завершающий кадр.

Фильм говорит «да» всем и всему, вписывая это «все» в контекст Котеля.

Это последний завершающий кадр, но фильм тем не менее завершается не им. Режиссер пожертвовал сильной кодой, введя второй, остро занижающий, финал.

На фоне повторения ключевых эпизодов фильма идут титры. Под самый занавес появляется еще один герой фильма — чиновник процветающей компании «Безек», специализирующейся помимо всего прочего на приеме со всех концов мира факсов, адресованных Всевышнему. Под бравурную музыку почтальон «Безека» направляется с набитым факсами портфелем к Котелю — вручать информацию адресату.

«Знаете, — говорит Герц Франк, — мы уже столько плакали перед этой Стеной, что можем себе позволить и улыбнуться».

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Большая Рыба Александра Петрова

Главным событием минувшего «Крока» стала мировая премьера фильма Александра Петрова «Старик и море». Но значимость события, пожалуй, была понятна лишь самим аниматорам. Петров — непререкаемый авторитет в профессиональной среде, пример раритетного ныне нонконформизма, если хотите, творческого монашества. Петров может позволить себе роскошь делать то, чего жаждет его душа. И если канадцы заказывают ему «Старик и море», это значит только то... что сам Петров захотел снимать Хемингуэя.

Выбрав традиционное рисованное поле анимации, более того, самую медленную и трудоемкую из существующих ныне техник — живопись по стеклу, — Петров удивительным образом совмещает очевидный консерватизм с еще более очевидной тягой к эксперименту. Его «Русалка» стала практически первым российским анимационным фильмом с эстетически освоенным долби-звуком. И вот новый, еще более грандиозный эксперимент — межконтинентальный заказ «Старик и море». Хотя три страны — Канада, Япония, Россия — заявлены в титрах, понятно, что Россия представлена главным — именем и руками самого Петрова. Вероятно, это последний в истекшем веке анимационный фильм подобного технологического «замаха» и уровня мастерства. (Уже очевидно, что для завершения «Шинели» XX века не хватило.)

Первое впечатление — оторопь. Наверное, именно так смотрели кино в начале столетия. Когда уже прошла дрожь испуга от люмьеровского поезда, зрители начали завороженно рассматривать: как же это все сделано? Как устроено?

Может, для этой простодушной публики (в которую частично входит и анимационный люд) Петров сделал

«Старик и море»
Автор сценария, режиссер и художник **А.Петров**
Оператор **С.Решетников**
Звукооператор **Марсель Потье**
Художники-аниматоры **А.Петров, Д.Петров**
Композитор **Норман Роже**
S Pascal Blais, Imagica Corp. Dentsu Tec, NHK, студия «Панорама»
Канада — Япония — Россия
1999

живой врез в титры — маленький кадрик, изображающий его, Петрова, работу над стеклом.

Скорее всего у заказчиков и была сверхзадача — ошеломить зрителя. Для сего потребовались «спецсредства». В частности, 70-*мм* пленка, требующая специальных проекционных аппаратов, в России подобных пока нет. Впрочем, фильм, весом сравнимый с весом человека (80 кг), на Россию и не смотрит. Он предполагает дорогие театральные показы в элитных «смокинговых» кинотеатрах, каких сегодня во всем мире единицы. В таких кинотеатрах мегаэкран — размером с шестиэтажный дом. Практически невозможно охватить его взглядом. Можно лишь скользить глазами по изображению, рассматривая его фрагменты, подобно тому как рассматриваем мы в Третьяковке полотна Иванова или Сурикова — кстати, тех художников, из работ которых, как из гоголевской шинели, возможно, вышло и творчество ярчайшего современного аниматора Петрова.

Многометровое изображение призвано ошеломлять, и оно ошеломляет. В некоторой степени и подавляет. Как готический храм. Ведь волны откуда-то с шестого этажа нахлестывают на зрительские ряды. Что же это?

Иллюзион чистой воды? Значит, кинематограф возвращается к своей родовой аттракционной сущности? Зрелищность, принаряженная новыми технологиями, вновь выходит на авансцену. Сопереживание, эмоции смущенно прячутся где-то у «задника»...

Канадцы ставили сразу на три заветные «карты». Хемингуэй, которому в прошлом году исполнилось сто лет. Повесть «Старик и море», удостоенная Нобелевской премии. И... Александр Петров, уже снискавший славу непревзойденного живописца. Эти составляющие должны были, по мнению канадцев, стать тремя лучезарными китами нового мегапроекта, прообраза кино XXI века. Я нисколько не преувеличила амбиции «хозяев» проекта, а главное, их несомненное менеджерское чутье. Гран-при «Крока» — тому подтверждение.

Надо сказать, что настоящих преданных «стеклу» художников сегодня осталось двое — Александр Петров и Наталья Орлова (хотя так или иначе к этому сложному виду изображения обращаются и другие авторы). И вот в одно и то же время оба они получают заказы, редкие по созвучию. Конечно, не надо объяснять, сколь малое литературное сходство имеют произведения Мелвилла («Моби Дик») и Хемингуэя. Но в анимационном прочтении две «зацикленные» на морской стихии истории, да еще воплощенные в уникальной «стеклянной» живописи, — невероятное совпадение. Добавьте к этому внутреннюю состязательность их «парной» премьеры на «Кроке». («Хотя бы не в один день», — молилась Наталья Орлова.) На фильм «Моби Дик» «Искусство кино» уже откликалось (1999, № 8). Здесь же лишь отметим принципиальные отличия. Художественные возможности Орловой были с самого начала ограничены узкими заказными рамками. То есть в просветительском, хрестоматийном цикле для детей «Моби Дику» была отведена положенная ему «полочка». И как ни старалась Орлова сдвинуть фильм с этого фанерного трафарета, как ни боролась с «дымовой завесой» многословия, как ни пыталась придать глубину, неоднозначность основному конфликту, персонажам, англичане со свойственным им педантизмом гнули свою популяризаторскую линию. С Петровым — другой сюжет. Не скованный требованиями заказчика, он «живописал» Хемингуэя по собственной художественной воле. Правда, здесь в идеологической роли заказчика оказалась сама супертехника. Она исподволь диктовала автору свои условия.

Важное и принципиальное качество картины Петрова — отказ от крупных планов. Может быть, из страха разрушить иллюзию достоверности? Эмоциональный фон фильма весь словно заштрихован пастелью, покрыт лессировками. Даже кульминация — главная битва Старика с Рыбой-меч и акулами — снята без всплесков и надрыва.

Изображение будто лишено четкости, фокуса, словно скрыто в мареве тумана, словно наполнено чудовищной усталостью или ощущением невозможности изменить течение жизни.

«Я так устал...» Это Старик. Он склонился над водой. Средний план. Пытаемся разглядеть его выцветшие от солнца и ветра глаза, лицо, пересеченное трещинками морщин, как дно пересохшего водоема. Отсвет от воды солнечными зайчиками играет на этом едва живом пергаменте.

Петров не меняет свой почерк, стиль. Развивая идею Норштейна о том, что тепло руки заряжает изображение особой энергией, замечу, что фильмы Петрова аккумулируют энергию его пальцев. Не кисти, а именно пальцев, которыми он подправляет, одушевляет изображение. Пальцы придают масляному мазку ощутимую способность к трансформации — от воздушной прозрачности до почти скульптурных форм и объемов.

Процесс этот, прозорливо названный Федором Хитруком ворожбой, не поддается вербальному описанию, впрочем, точно так же, как и его результат.

Это лишь одна из причин, по которой картина не может быть однозначно принята кинематографическим сообществом, — она выламывается за пределы собственно кинематографического языка. В науке есть понятие междисциплинарных сфер, в которых сплавляются отдельные ветви самостоятельных наук. От фильма к фильму Петров последовательно движется в направлении этого междисциплинарного пространства, в котором живопись занимает если и не главенствующее, то равнозначное кинематографу место. (Пожалуй, наиболее очевидно своеобразие такого подхода в фильмах Параджанова.) Петров, как и Параджанов, опредмечивает мир и угнетает динамику.

Оттого не стоит сомневаться, что работы Петрова представляют самоценный интерес для анализа не только кинокритического, но и искусствоведческого. Это «другая» экранная образность, она требует особой степени концентрации и созерцательности, предназначена не столько для сопереживания, сколько для эстетического осмысления. Петров возвышает частную сцену до зримых метафорических обобщений. Именно так воспринимался весенний ледоход в «Русалке».

Изменчивая стихия моря портретируется в новом фильме особенно искусно. Смена состояний. Настроений. От равнодушного штиля до напряженного бриза. Серебро солнечной дорожки тонет в розовато-лиловом море. Красиво. Иногда слишком красиво. Хочется пасмурного неба, серого цвета, после которого такая ослепительная красота оглушит, ослепит. Бесконечно прекрасные морские пейзажи притупляют эмоцию, гипнотизируют восприятие.

Небо с небрежными, наотмашь размазанными розовыми разводами. Так не бывает, думаешь, разглядывая самое настоящее небо где-нибудь у «самого синего моря». Так бывает только на картинах... Да, да у Куинджи, точно так же экспериментировавшего с цветом и красками более ста лет назад.

Экспериментатор Петров к алхимическому священнодействию с красками прибавил священнодействие со стеклами. Стекло — особый способ ви́дения. Техника ожившей живописи помогает Петрову не столько выразить идею, сколько уловить интонацию произведения. Через слои стекла, как через необыкновенную лупу, рассматривает он произведения Платонова, Достоевского, Хемингуэя. Причем слоев от фильма к фильму становится все больше. В последней работе их число уже перевалило за десять. Художник рисует на стекле картинку, скажем, человечка, на втором стекле море и так далее. Стекла накладываются одно на другое с определенной дистанцией, затем снимаются со специальным источником света, который как бы пробивает все стекла насквозь. Картинка «дышит», в ней появляется настоящий объем, глубина.

Петров действует прежде всего как живописный интерпретатор, не скрывая этого. И мир, интерпретированный им, — особый. Разбитый горизонталями стекол и собранный вновь световым лучом, он предстает пространством фильмов Петрова — прозрачной гармонией детского сознания в платоновской «Корове», мучительно ломкими болезненными отношениями, перетекающими из сновидений в реальность, в «Сне смешного человека», сладкой жутью безоглядного омута страсти, приоткрытого в «Русалке»...

Экран в «Старике и море» обескураживает зрителя схожестью, чуть ли не на молекулярном уровне, с реальной натурой. Он обнаруживает свое родовое сходство с портретом, который нашел гоголевский Чартков. Мастерски исполненный портрет пугает своей реальностью, человек на нем как живой. Чартков боялся оставаться один на один с портретом. Ему казалось, старик с будто вырезанными из живого человека глазами сейчас упрется руками в раму да и выпрыгнет в озаренную лунным светом комнату. Вот, вот. Пойманное Гоголем чувство подкрадывается во время просмотра «Старика» Петрова. Кажется, волна выхлестывает через край экрана, водная пыль холодит щеки.

Возникает ощущение субъективной, вырвавшейся из рук оператора и совершенно опьяневшей от непривычной свободы камеры. С помощью этой «отвязной» камеры мы, зрители, превращаемся в соучастников этой тихой драмы. Парим вслед золотой макрели, повторяя прихотливые изгибы ее движения, и панорама морских пейзажей кружит голову, аккомпанируя этому бесконечному полету над водой. Рывок вверх и... камнем падаем в воду, с трудом продираясь сквозь ее прозрачно-разноцветные слои. Не успеваем в изумлении оглядеться в сумрачном таинстве подводной жизни, как снова вверх вместе с морской ласточкой — в озаренное лиловым небом пространство воздуха...

Это камера превращает нас...

В Рыбу, влекущую лодку в пучину Смерти и оказывающуюся заложницей этого влечения.

В Старика, спина которого уже в кровь стерта бечевой, отказываются слушать сведенные судорогой сверхусилия руки, а весь мир вокруг сжимается до размеров покачивающейся на волнах лодки.

В Мальчика-воспоминание, в морском костюмчике плывущего рядом с Рыбой-братом.

В белых акул, которых на новом витке борьбы Старик наотмашь бьет гарпуном, обломком весла, всем, что попадается под руку...

Иссякают силы могучей Рыбы. Кончаются силы Старика. Кончаются наши силы...

«...Мне жаль, Рыба, прости...»

Вспоминается, что Хемингуэй использовал повтор слова, образа, подражая баховскому приему педалирования музыкальных тавтологий. Повтор визуальных мотивов у Петрова обыгран по-своему. Так, повторяется на протяжении фильма в разных тональностях тема облаков. Их легкий пух обволакивает солнце, они нежатся, раскачиваясь на волнах, затем и вовсе превращаются в огромных слонов, спасающихся бегством.

Наиболее часто повторяемый мотив — символика Рыбы во всех вариациях, множестве ракурсов. Это весьма распространенный мотив в живописи, раскрывающий образ существования души в океане Бога (отзвук лингвистических диспутов о внутренней связанности греческого слова «ихтиос» (рыба) и слова «Иисус»). В развитии темы одушевленной Рыбы у Петрова свой драматический финал. Это предсмертный танец Рыбы-меч. Почти вертикально кружась на хвосте в волнах, она словно пытается взлететь вверх и освободиться от гарпуна, засевшего в белой мякоти брюха, от притяжения самой Смерти...

Отношения Старика и Рыбы — неразрывная натянутая леска Жизни и Смерти.

«Рыба, я с тобой не расстанусь, пока не умру...»

Этот диалог-поединок в живописном варианте Петрова носит еще более кармический характер, чем в повести. Океан оказывается олицетворением божественного, на которое осмеливается поднять руку Старик, чтобы доказать миру собственное достоинство.

Отношения Старика и моря расходятся в одушевленных картинах кругами любви, соперничества, смерти. Круги сменяются один за другим. И художник, рисуя портрет моря, попеременно придает ему черты то La mare — любимой женщины, которой поклоняются молодые моряки, то превращает его в необоримого и непримиримого соперника El mar...

«...Я старый человек. Я очень устал. Но я сделал это...»

Особо памятен вертикальный ракурс. Взгляд из холодной глубины, сквозь толщу воды далеко-далеко вверх. Там освещенная равнодушным знойным солнцем, на бесконечной морской равнине кружится маленькая лодочка. Такая одинокая и такая упрямая...

«Подлинник узнаешь так же, как охотничья собака чует дичь. По запаху. Или если ты научился этому у очень бедных, но очень хороших художников... Какого черта! Я не хочу быть художественным критиком. Я просто хочу смотреть картины, и получать от них удовольствие, и учиться на них» (Э.Хемингуэй).

П О С Л Е С Л О В И Е

«Хрусталев, машину!»

И.РУБАНОВА

Давай улетим!

Поток газетно-критических похвал после выхода «Хрусталева» во французский прокат и лавина русских восторгов, обрушившаяся вслед за питерской и московской его премьерами, вроде бы нейтрализовали горечь каннского происшествия 1998 года.

В самом деле, амплитуда отечественных панегириков раскачалась на удивление неразмашисто — от сопоставлений с Данте и рукоположения в титаны Вырождения (лингвистический кульбит петербурженки Т.Москвиной) до категорического назначения Германа А.Ю. на должность автора «статусного» — если кто понимает, что сие есть, — фильма (суровый известинец Ю.Богомолов). Французы тоже во всех своих, по слухам, двадцати восьми газетах, напаскудивших в мае и дружно — не попросивши пардону — вывернувшихся к январю, согласно, хотя лексически и не так богато, лепетали: «Шедевр, шедевр», — отличаясь друг от друга только худосочными эпитетами типа «темный», «дерзкий», ну и, натурально, «русский» (то есть как бы шедевр, конечно, но специфический). Словом, приятно режиссеру, лестно соотечественникам.

Тут, однако, в рассуждении о превратностях отклика на загадочный русский фильм «Хрусталев, машину!» приходится попятиться памятью к черному маю 1998-го. Что же тогда произошло? В самом деле случился провал, и если да, то связан ли он каким-нибудь образом — простым или замысловатым — с зимними французскими и осенними русскими критическими дионисиями?

Провал, конечно, был. Его отдаленное эхо в заметной нервозности упомянутых дионисий — коллективное восхищение (прежде всего отечественное), помимо каждый раз индивидуального содержания, — имело еще и общий оборонительный кураж: не дадим на растерзание, руки прочь, сам дурак, позор вра-

гу и проч. Хотя, повторим, кураж разбрызгивался вхолостую. Длань карающая волшебно превратилась в ладонь ласкающую, дурак в одночасье прозрел, враг оказался и не друг и не враг, а так. Только одно превращение не состоялось: автору картины случившееся на набережной Круазетт нанесло сильнейшую психологическую травму, надолго отбив желание участвовать своими работами в каких бы то ни было состязательных мероприятиях. Однако же помимо частных и приватных последствий случившегося провал «Хрусталева» на Каннском фестивале рельефно выявил очень важную проблему нынешнего кинематографического момента.

Что говорить, Канн умеет казнить неприятием.

Герман не первый и скорее всего не второй кинорежиссер, кого там унизили по полной программе. Похожее с бóльшим ражем и более причудливо в 1960 году проделали с Микеланджело Антониони. Скандал с его «Приключением» — плохая страница истории фестиваля, кичащегося не только качеством своих программ (чаще всего качество-таки есть), но и якобы наикомпетентнейшими в мире жюри, наипроницательнейшим журналистским корпусом и самым благодарным зрителем (а тут больше PR, чем реальности). Сорок лет назад этот зал устроил Антониони обструкцию, очень похожую на ту, какой он обслужил «Хрусталева»: тогда загоревшийся после просмотра свет озарил пустые ряды. Только с фильма Германа уползали в тупом молчании, а «Приключение» покидали шумно и с вызовом — хлопали стульями, стучали ногами, свистели, в голос упражняли свой острый галльский смысл. Травили до самого конца фестиваля. По городу, в кинотеатрах разбрасывали издевательские листовки «Анна! Срочно явись к режиссеру Антониони». Антониони провалился с треском, Герман — глухо, как в вату. На закрытии после объявления Специального приза жюри для «Приключения» (наравне с канувшим в Лету японским фильмом) разразился невообразимый кошачий концерт. Говорят, что итальянский режиссер, чья психика, по-видимому, еще более ранима, чем у Германа, до сих пор не избавился от премьерной фобии, несмотря на то что впоследствии не раз победно участвовал в каннских ристалищах.

Выходит, провал провалу рознь. Неуспех «Хрусталева» своим причинно-следственным переплетом больше напоминает не эскападу «Приключения», а катастрофу «Чайки».

Фильм Антониони не приняла публика, но приветствовали отдельные проницательные критики и молодые режиссеры. Под воздействием их пусть и не консолидированной, но в высшей степени активной позиции жюри вынуждено было наградить «Приключение». А фильма Германа вообще как не было: равнодушие публики, вялое поругивание прессы, безразличие жюри. Если на минутку вообразить невероятное и на месте «Хрусталева» представить себе «Приключение», хэппи энда для него нынче свободно могло не случиться.

Похоже, Канн (как и Берлин, как и Венеция, не говоря уже о Москве) оказывается сегодня в роли Александринки, а кинотеатры мировых столиц отрабатывают историческую миссию молодого МХАТа. В кинотеатры на «Хрусталева» пришли заинтересованные зрители, готовые вступить с произведением в более активный контакт. Надо ли говорить, что в России, на родине ужаса, о котором в картине речь, не только фильм многое сказал залу, но и зал фильму?! Не стоило соглашаться на участие в Каннском фестивале. Но горький опыт пошел впрок — Герман правильно не отдал «Хрусталева» на растерзание «Оскару».

Что есть фильм в фестивальной фабуле? В 60 — 70-е годы он, несомненно, являлся ее главным действующим фактором, ее основным фигурантом, ее субъектом. Тогда — при всем давлении рынка — задачей фестивалей, прежде всего Каннского и Венецианского, была поддержка новых художественных пропозиций. Кинематограф на глазах вставал в ряд со старшими (старыми) музами. В оборот было пущено — как в литературе, живописи, музыке — понятие «автор». Автором поначалу считался кинематографист-двустаночник, то есть режиссер и сценарист в одном лице. Очень скоро дефиниция из формальной превратилась в содержательную. Автор — это создатель фильма, чья цель — поиск еще не открытых экспрессивных возможностей экрана. На поддержке авторского кино Канн и сделал себе репутацию, которую поныне эксплуатирует. Она

дорогого стоит. Призы этого фестиваля, единственного из всех действующих, имеют практическое значение — отмеченные ими фильмы лучше продаются, активнее вводятся в кино- и телепрокат, охотнее смотрятся широким зрителем.

Между тем к 80-м годам все фестивали как главные узлы международной жизни кинематографа начинают мутировать. Произведение экрана перестает быть ее субъектом. Канн — по-прежнему самая большая витрина кинопроцесса и киноиндустрии. Здесь стремятся оказаться все (в том числе и по уже названной практической причине), и почти все лелеют надежду на награду. Фокус в том, что эти надежды небеспочвенны. Раньше был Главный Критерий, теперь — как ляжет карта. Фильм вытеснен на роль объекта, на объект воздействует множество сил — эстетическая мода, рыночная конъюнктура, социальные и политические поветрия. Ну и, конечно, личность и пристрастия председателя жюри, что так наглядно продемонстрировал Канн-99 — Канн Дэвида Кроненберга. К середине 90-х годов кинематограф, которым все еще дорожат в России, сугубые эксперты Запада оценивают как кино de mode. К тому же и сама Россия сейчас для них — глухое de mode.

Что ж поделаешь, если «Хрусталев, машину!» — фильм вне моды, равнодушный к конъюнктуре, без признаков политической метеопатии. Это авторский фильм в том полноценном значении понятия, которое ввела в обиход «новая волна» и которое сегодня вызывает в лучшем случае раздражение, чаще же всего отторжение.

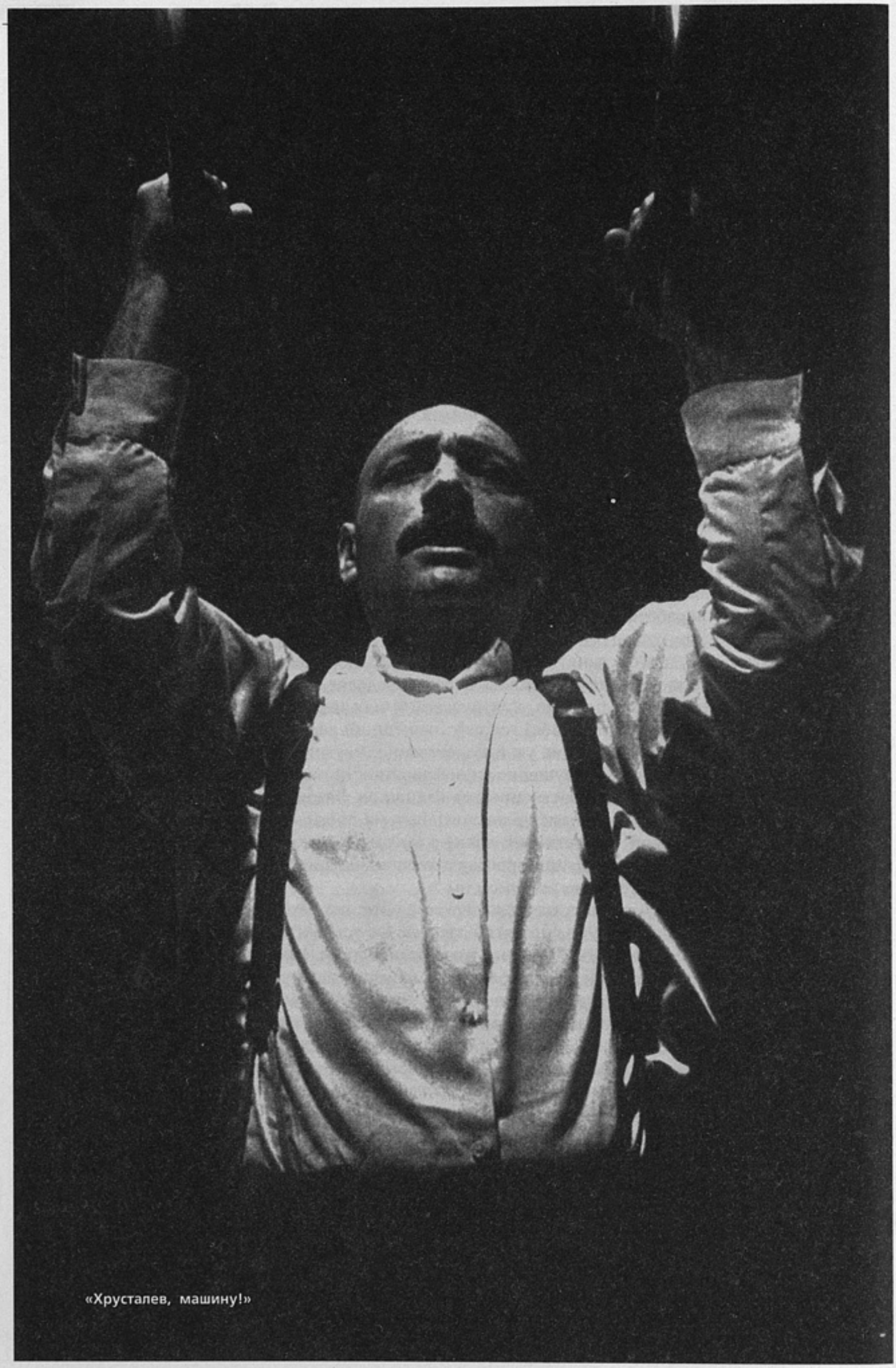
Сегодня природа кинематографического авторства совсем другая. Нынешний суммарный автор не вливается в мейнстрим (на то он и автор), однако обретается от него неподалеку, нерезко отклоняется при опасном сближении, осторожно подтягивается при угрозе отрыва. Он наблюдателен и расчетлив. В своем деле он прежде всего тактик даже и в тех случаях, когда в миру числится отъявленным нонконформистом, а в творчестве — дерзновенным бунтарем. Фокус в том, что теперь он работает, выражаясь компьютерным языком, в другой программе.

Современный художник занят переоформлением имеющегося знания. Он воспроизводит известные культурные коды, перераспределяя их в соответствии с собственной оценкой, как правило, критической и/или игровой. Вот и весь постмодернизм. Ученые люди (Гройс) говорят: нынешний авангардизм — это интерпретация репродукции. Не так уж и существенно, что определяет теперь импульс и установку творца — ощущение ли исчерпанности культуры или, напротив, гигантское скопление неосвоенных ее излишков. Важно то, что автор современного европейского или американского фильма попадает в конечном счете (часто против своей субъективной воли) в массмедийную зависимость. Противостоять этому тотальному trainspotting охотников крайне мало. Такова программа. Алексей Герман с нею несовместим.

Как ни уминай его фильм в культурологические матрицы, это ни на шаг не приблизит к его отдельности. Оно и понятно: творческое устройство режиссера таково, что его продукт, его художественное изделие по определению не вписывается в близкие контексты и не вступает с ними в прямой диалог. Это его исключительное достоинство исходно чревато драмой. Напрасно Герман бесконечно обличает советских чиновников, годами пивших из него кровь, напрасно мечет громы и молнии на головы директоров, продюсеров, прокатчиков, журналистов, членов различных жюри и проч. У них своя реальность, у него своя. Им нужна мифология, не важно какая — людоедская ли большевистская антиутопия, любовно-критический шестидесятнический дуализм или — для самых продвинутых — христианская утопия покаяния, искупления, всепрощения.

Алексей Герман принадлежит к тому то ли вышедшему в тираж, то ли, наоборот, грядущему, а скорее всего вневременному племени художников, для которых делать фильм — это пробиваться в неизвестное, в еще не сказанное, не извлеченное из хаоса реальности и невоплощенных впечатлений от нее.

Материал его последней картины — бытовая Россия в годы сталинщины — уже бывал обработан средствами черного фильма, триллера или хоррора (в отличие от триллера, спокойно прижившегося в нашем языке, этот жанр почему-то упорно именуется уменьшительно-ласкательным «ужастик»). На этом пути были заметные, удачные и даже крупные произведения. Но только «Покаяние»



«Хрусталев, машину!»

прорвало плоскость экрана: советская интеллигенция благодарно поддержала Тенгиза Абуладзе, предъявившего ее счета истории. Потомственный интеллигент Алексей Герман, на совесть служащий социальному назначению «прослойки», никогда не был ни адвокатом, ни тем более плакальщиком интеллигенции. Тематически не о ней его забота. Художественно он еще с «Лапшина» бьется над не им сформулированным проклятым вопросом: возможна ли поэзия после Освенцима? Какие уж тут поиски жанра.

Поэзия, как известно, после Освенцима выжила. Выжила она и после ГУЛАГа — Освенцима, расползшегося на десятки тысяч квадратных километров. Более того, эта поэзия дала миру несколько великих творцов, законно увенчанных лаврами нобелиатов, — Пастернака, Милоша, Бродского, Шимборскую. Но вот вопрос: опалена ли эта поэзия печами Освенцима, обморожена ли колымскими стужами? И не правильнее ли сказать, что этим поэтам еще виделись в черной тени ГУЛАГа-Освенцима руины красоты и обрывки гармонии?

В «Хрусталеве» все смешалось — добро и зло, вина и наказание, жалость и бездушие, с декалогом покончено. Действительность здесь не демаркирована на лагерь и волю. Всё зона, единая территория несвободы — мысль, не Германом высказанная, но впервые им воплощенная в неопровержимости ощущений. Врач «скорой помощи» (представляется собеседнику как Соня Мармеладова!) выполняет задание Лубянки. В доме главного героя, набитом пестрым и не вполне понятным людом, каждый — включая детей — может оказаться кагэбэшником или сексотом, разве что бабушка, читающая в этом бедламе стихи, не потянет такую службу. В госпиталь, в клизменную психов подселен оперативник — вылитый двойник генерала. Наконец, и сам генерал Кленский после ареста совершает причудливые и в определенном смысле беспрепятственные передвижения из-под собственно ареста в точки, узилищем как таковым вроде бы не являющиеся. Самый удивительный его вираж — из грузовика, где чекисты (чистые руки, холодный ум, горячее сердце) показали ему небо с овчинку, в гостиницу, где задрипанный потомок Порфирия Петровича переряжает его снова в генеральскую шинель (содранную, к слову, с плеч двойника из клизменной) и откуда на черном автомобиле везет к агонизирующему вождю. И после близкого общения с охвостьем, разорвавшим ему анус, он, опущенный системой дальше некуда, пробует спасти — клятва Гиппократа — Сталина, а когда не получается и вождь отходит в мир иной, общеловывает покойного и пьет чай с Берией. В «Хрусталеве» все это — одно пространство, реальное и метафорическое, и в обеих своих ипостасях оно насквозь провоняло камерой и бараком. Так что лей не лей «вижиталь», смрада этого не вытравить. (Впрочем, по сюжету следователь, которого играет А.Жарков, заставляет заливать одеколон в сапоги двойника с вполне практической целью: сапоги двойника надо натянуть на богатырскую генеральскую ногу.)

Повороты эти на простодушный взгляд гофманианские, стремительность их — гоголевская: «Летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканье, где не успевает означиться пропадающий предмет. [...] И вон уже видно вдали, что-то пылит и сверлит воздух. [...] Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади». Воистину. Вот и в сюжет то и дело вступают лица, множество лиц, решительно не успевающих означиться и незамедлительно засасываемых пропадающей далью. Добавить к сему не описанные классиком звуковые мелькания, наползания одного музыкального обрывка на еще не завершенный другой. В военный марш беспардонно втирается «Цыпленок жареный», и этот варварский микс звучит себе словно бы так и надо.

Никогда раньше в фильмах Германа не было такого географически и социологически раскидистого топоса, и никогда еще топос этот не был столь шатким, зыбким, ускользающим. Здесь вообще не чувствуется тверди — хлябь да хлябь кругом в прямом и переносном понятии. Содержательно это состояние уже было определено другими классиками — оплаченным жизнью деепричастным оборотом «под собою не чуя страны» и гигантской метафорой котлована, за которую с ее автора тоже очень строго спросили. Но кино до сих обозначало ситуацию только на уровне драматургии или актерской игры. Соб-

ственные его имманентные средства никем, как кажется, еще не были задействованы.

По теме «Хрусталев, машину!» — фильм исторический. Послевоенные годы, очередной блок полицейского гиперсериала — «дело врачей», — смерть Сталина, сезон амнистий. В «Проверке на дорогах», в «Двадцати днях без войны», в «Лапшине» Герман был сугубым историческим реалистом. Иногда критики нетерминологически называли его гиперреалистом. Зритель принимал в тех фильмах не просто картину прошлого, но неопровержимую, осязаемую правду атрибутики и психологии эпохи. Тогда на режиссера усиленно работал профессиональный контекст, вся зарегламентированная, нормативная советская историческая туфта. В этом плане окружение «Хрусталева» не менее определенно. «Ближний круг», «Сибирский цирюльник» — восхитительная голливудская завершенность и описываемой реальности, и эстетической материи. Картина прошлого здесь исчерпана, конечна, а потому легка и утешительна.

Художественная природа последнего германовского фильма принципиально иного порядка. Из скрупулезно выбранных деталей, подробностей, неведомо как отысканных аутентичных предметов и объектов, из звуков и шума времени возведено отнюдь не реконструированное прошлое. Узнаются частности — целое создано заново. Оно как бы не вполне готово и тем самым не окончательно. Это, по М.Бахтину, «незавершенное настоящее» — определяющее время романов Достоевского, *всегда* синхронное читательскому времени. До Достоевского еще Гоголь «вводил читателя в жизнь, пойманную в момент ее создания. Для него создание литературного произведения было не копированием жизни, а творением ее» (Ю.Лотман).

Достоевский и Гоголь — очевидные художественные патроны Германа. Атмосфера петербургских углов определяет дух его как бы московского фильма. Имена персонажей романов Достоевского, как упоминалось, звучат с экрана. Помимо волшебного гоголевского драйва, о котором шла речь чуть раньше, автор «Мертвых душ» имеет в картине и прямого своего представителя.

Истопник Федя Арамышев (близкая к совершенству актерская миниатюра Александра Баширова) — тот самый маленький человек, над которым за полтора века «натрунились и наострились вдоволь» люди и история. В незавидной своей участи Федя цепляется за остатки достоинства, воображая, что котельная без него перестанет давать тепло, потому как он орудует кочергой не хуже, чем его кровный предок Акакий Акакиевич Башмачкин пером, который тоже «мало сказать: он служил ревностно, нет, он служил с любовью». После ареста Феди (за бессмысленную кражу какой-то железной мелочевки), может, и приключались перебои с обогревом, но незаменимых-то, вестимо, нет. Именно возвращающийся из заключения Федя, снова избитый, на этот раз своими освободившимися попутчиками, произносит фразу, которая, возможно, единственная в фильме есть не шум, а смысл. «Эти бьют, те бьют, — говорит Федя, — а за что?» Только по отношению к этому герою, как и все здесь, принявшему наказание, несоразмерное преступлению, проявлено — актером, режиссером — жгучее, но зрячее сострадание: в лагере, испытав, как сказал бы Гоголь, великую докуку, он выучился английскому языку и блатной фене, но так и не понял ничего из окружающего. Очень русский человек. (К слову, долгая предыстория картины имеет и прямую отсылку к создателю «Мертвых душ»: одно из первых названий картины было «Птица-тройка». Ни больше и ни меньше.)

Мнимо незавершенный мир фильма вовлекает зрителя в сам процесс творения. Здесь все непредсказуемо и чревато множеством вариантов. Человеку в зале предлагается на выбор быть свидетелем или сотворцом новой реальности. Обычно он к такому и не готов, и не расположен. Как видим, к этому не расположен и человек в зале первого мирового кинофестиваля. Вечная проблема художника, выламывающегося из массовой мифологии.

Как-то Алексей Герман назвал кинорежиссуру богопротивным делом. Творя новую реальность, художник дерзает соревноваться с Создателем и по завершении труда мечтает — по образу Творца — почувствовать сотворенное им «и

вот, хорошо весьма» (Быт. 1, 31). Однако же постановщик «Хрусталева», в жизни совсем не склонный к самоуничижению, в этом смысле проявил настоящее смирение. После просмотра восхищаешься богатством воображения, свободой кинематографического письма, неизменным напором динамической энергии — шести съемочных лет как не бывало! Но при прямом общении с экраном демиурга никак не ощущаешь, вседержителя нет, его работа как бы распределена между несколькими видимыми и невидимыми действователями.

Анализируя художественную материю фильма, многие критики писали об автобиографизме его истоков (о чем и сам Алексей Герман не устает говорить) и о том, что реализованы детские впечатления автора в форме сна, наваждения, ночного кошмара со всеми причудами сновидческого нарратива. Говорилось и о том, что на сообщение о реально происходившем наслоены образы и мотивы подсознания. Отсюда еще один культурный сигнал, принятый, как кажется, совершенно непреднамеренно. В «Хрусталеве» больше смещений, исчезновений-возникновений, лабиринтов и тупиков, словом, больше Кафки, чем в «Процессе» Орсона Уэллса и «Замке» Алексея Балабанова. Не исключено, что фильм Германа является самой талантливой русификацией кафкианского абсурда в отечественной культуре.

Но тут нужны уточнения. Правда, что первая треть картины реализована как сон-воспоминание одного из персонажей — мальчика, который носит имя режиссера и который, по идее, есть автопортрет художника в детстве. Но далее, после побега генерала из дому, определенно вступают другие голоса.

Самая удивительная в мировом кино эротическая сцена в квартире учительницы не может пригрезиться мальчику Алеше. Да и рассказана она совсем по-другому — смущенно-сбивчиво, не по-германовски застенчиво, с теплотой и тактом. Эта нелепая и вроде бы совсем неуместная ночь любви может быть рассказана, например, само́й крупногабаритной перезрелой Джульеттой, а в композиции произведения эта сцена — короткая передышка между наваждением коммунального ужаса и холодной объективностью последующих эпизодов — преследования, ареста, изнасилования.

Однако же именно эту квазирепортажную часть сопровождает вовсе странный персонаж — ворона. Она слетает с дерева в тот самый момент, когда к Кленскому подходят чекисты, и дальше сопровождает всю его арестантскую эпопею. В сцене со следователем режиссер держит ее средний план в форточке неправдоподобно долго. Откуда птица? Зачем? Здесь можно гадать и гадать. Возможно, из любимого Германом Шагала. А возможно, что прилетела эта птичка тем же путем, что и Федя Арамышев, — из мощно подтянутых культурных обозов. Не старый ли это товарищ русского узника, который, махая крылом, смотрит в окно и вымолвить хочет: «Давай улетим!..»?

Визит к умирающему Сталину — очередная смена регистра. Обстановочка: тесная комнатенка, вождь на кровати, рядом огромный проржавленный баллон, каким до войны и сразу после нее пользовались тетки в белых фартуках, торговавшие газировкой. На баллоне надпись мелом «кислород». Ни дать ни взять наисовременнейшая инсталляция. И снова наслоение. Концепт-пространство, нашпигованное значениями, используется как подмостки для сцены-гиньоля. Капитальный финал — освобождение-возвращение — тоже восходит к фольклорной безымянности. С тем что здесь уже не мистериально-лубочная окраска, а свойская блатная. По тундре прямиком в пропадающую даль катит излюбленный «топос» уголовного фольклора — поезд. А по бокам-то все косточки русские...

Начавшись одиноким детским голосом «от автора», вещь развернулась в хор живых и мертвых душ. За этим игровым коллективом укрылся автор-демиург.

Не было еще в нашем кино столь безыллюзорного взгляда на российский путь, никто еще не решился на столь радикальный исторический эпикриз. Перед нами мир, понукаемый страхом, объятый страхом, страхом парализованный. Страх — наивернейший инструмент унижения, а тотальное унижение — неминуемое вползание в деградацию и вырождение. Если Алексей Герман и Данте

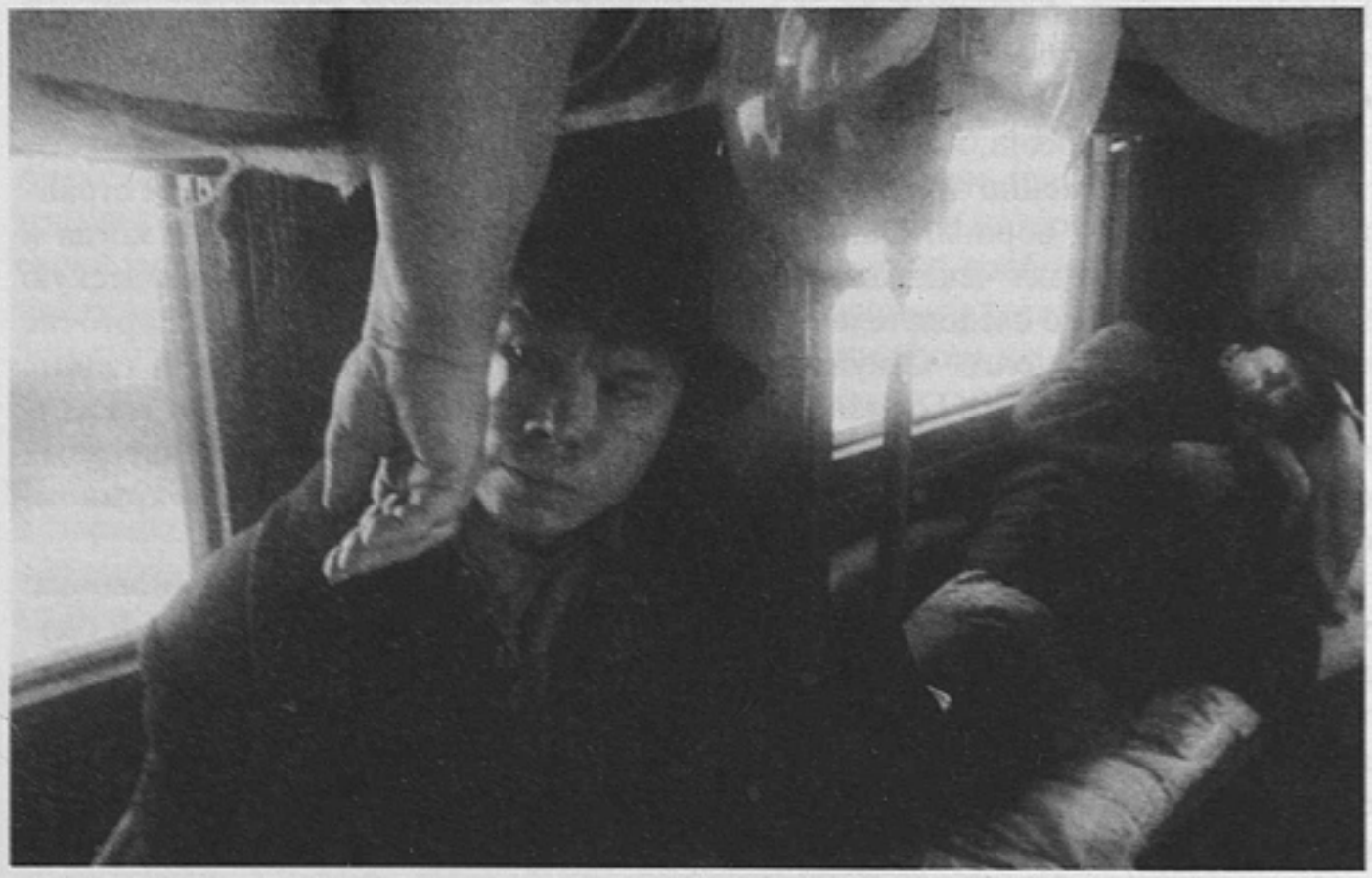
наших дней, как это чудится Татьяне Москвиной, то он Данте, не написавший «Рая». Или Вергилий, запамятовавший о его существовании.

Развивая это призрачное сопоставление, заметим, что и с двумя другими «хронотопами» — Чистилищем и Адом — не все так, как положено по канону: между ними не возведена перегородка. В чистилище (в людном генеральском доме, в убогой коммуналке, в госпитале, где врачей не отличить от пациентов) боятся ада. В аду (в пыточной на колесах, в гостинице, где заправляют энкавэдэшники, наконец, в поезде, везущем с родины на родину — из лагеря на волю) приноравливаются жить. Известная фраза Ахматовой, произнесенная в разгар реабилитаций о встрече двух России — той, что сидела, и той, что сажала, — у Германа скорректирована соответственно нашему новому знанию: сидела и сажала одна и та же Россия. Оттого-то встреча произошла вялая, не то что не трагедийная, но даже и не драматическая. Оттого и не произошло очищения. Загаженная наша история продолжается опоганенной жизнью. Алексей Герман сделал очень мрачный фильм. Но...

Но он сделал этот фильм. Сам акт творения, сам подвиг преодоления есть надежда и жизнеутверждение. И вот, хорошо весьма...

И.МАНЦОВ

Шум и ярость



«Хрусталев, машину!»

1. Чужой

В одноименной картине Ридли Скотта инфернальное чудовище мечтает поиметь отважных первопроходцев космоса. Чудовище обло, озорно и склизко; ситуация безнадежна. Экстремальный опыт, жизнь за гранью добра и зла. Впрочем, самая желанная жертва — героиня Сигурни Уивер — так и не дается в руки, то бишь в лапы, еще точнее — избегает фаллического отростка, посредством которого чудовище пробует несчастных космонавтов на вкус.

Отечественные мастера экрана, обратившие внимание на эпоху развитого сталинизма, гораздо более радикальны. «Прорва», «Ближний круг», «Разбойники. Глава VII», «Хрусталев, машину!» — здесь пресловутое чудовище имеет и нежных женщин, и брутальных мужиков. 30 — 50-е — тотальный кошмар,

экзистенциальный предел, время, когда разбиваются сердца и калечатся души.

...Что бы это значило? Отчего такое пристрастие, гипертрофированный интерес к локальному социально-политическому пространству? Откуда беззаветный мазохизм в духе незабвенной сказки К.Чуковского:

Да и какая же мать
Согласится отдать
Своего дорогого ребенка —
Медвежонка, волчонка, слоненка, —
Чтобы несытое чучело
Бедную крошку замучило!
Плачут они, убиваются,
С малышами навеки прощаются.

Впрочем, наши знаменитые постановщики не больно-то убиваются, демонстрируя скорее жестокое безразличие к судьбам заветных героев, которых «сдают» пачками, всякий раз делая из протагониста кровавое месиво, проститутку или клоуна.

Конечно, сталинизм, этот социопсихологический кошмар в духе перестроечного «Огонька» — не более чем метафора, эвфемизм, фигура умолчания. Легкость, с которой «сдают» героев, авторское безразличие к их судьбе не случайны. Ревизия исторического прошлого мало интересует мастеров экрана, подлинная забота которых — не конкретное воплощение власти во всей полноте исторических проявлений, но Власть вообще, та, которую имел в виду пресловутый евангельский «чужой», поставив Его «на весьма высокую гору» и показав «все царства мира и славу их».

Кино перестало быть насущной потребностью миллионов. Постановщики не знают, как соотнести себя с новыми историческими реалиями. «Хрусталев, машину!» — в некотором роде синефильское произведение. На уровне фабулы оно описывает перераспределение власти внутри правящего класса, советской номенклатуры, в начале 50-х. По сути же рассказывает о текущей социокультурной ситуации, о кризисе кинематографа как «важнейшего из всех искусств», о режиссерах, теряющих власть над умами и сердцами, не умеющих по вполне объективным причинам вписать себя в социум.

«Вначале мы хотели свести счеты с КГБ», — пояснила исходный замысел Светлана Кармалита, сценарист картины, на пресс-конференции. Разве кинофильм с многомиллионным бюджетом — способ для сведения счетов? Разве КГБ (ФБР, ЦРУ или МОССАД) — легкокрылая муза Художника? Разве не Бог — его высшая инстанция, его судья и собеседник? Нет, не Он. Изнасилованный генерал медицинской службы со слезою целует руку умирающего вождя. Вождь у последней черты — пена на губах, булькает в животе... Не беда. Разве земная власть не такова? Или мы надеемся найти в ее лице красоту и благообразие? Нет, ничего кроме нее самой. В этом смысле, на этом уровне «Хрусталев» — цельное, сильное, вменяемое произведение. Уже в первые минуты фабула вырождается в нелепую риторическую фигуру, остаются лишь боль, досада, смятение, отчаяние, связанные с утратой власти и статуса, недюжинные силы, которым никак не найти применения, нечеловеческое напряжение внутренних сил постановщика.

Впрочем, безудержную страсть удалось обуздать. «Хрусталев» — дидактичная, педантичная, вполне рациональная лента о кризисе среднего и старшего возраста. Вся она уместилась в промежутке между репликами: «Говнюк!» (8 раз) и смыслообразующим криком неизвестного ребенка второго плана: «Я на ЗИМе катался, а вы все дураки, дураки!»

2. Три источника

И, как водится, три составные части: некрореалисты во главе с Евгением Юфитом, Кира Муратова «Увлечений» и «Астенического синдрома», Граучо Маркс и его ненормальные братья.

По всей вероятности, Алексей Герман видел фильмы с участием братьев Маркс, но скорее всего никакого непосредственного влияния пресловутые братья на него не оказали. Сумасшедшая энергетика «Хрусталева» незаемна. Вот, однако, поразительная история, связавшая отечественного классика с Граучо —

самой эмблематичной, по моему мнению, кинематографической фигурой безумного столетия.

Когда много лет назад мне решительно не понравилась «Прорва», приятель-киноман раздраженно поинтересовался: «Что же, теперь вообще никаких фильмов об этом времени не снимать?» «Отчего же? — отбивался я. — Это время трудновато для пера, но не безнадежно. Хорошо бы запустить на улицы праздничной Москвы и во властные кабинеты 30 — 50-х эдакого доктора Хакенбуша — одного из ключевых персонажей Граучо Маркса, ветеринара, волею судеб ставшего человечьим врачом, поставившего мир, что называется, на уши, а пациентов — в безвыходное положение. Доктор Хакенбуш носится по больничным коридорам и светским приемам, сметая все на своем пути; доктор Хакенбуш использует предметы не по назначению (и только так!); доктор Хакенбуш тарахтит, как пулемет, острит, комикует, двигает бровями, усами (то и другое нарисовано), плотоядно шевелит языком, соблазняя доверчивых встречных красоток...»

Каково же было мое удивление, когда спустя целую эпоху, осенью 1999 года, бледное подобие доктора Хакенбуша вынырнуло из нашего исторического прошлого. Конечно, Юрий Цурило — альтер эго Алексея Германа. Режиссер накачивает персонажа своей неуемной энергией, заставляя функционировать на территории морока. Правда, функция эта иного порядка, нежели у братьев Маркс, и разница объясняет многое в «Хрусталеве».

Любимая стратегия Граучо со товарищи — разоблачать власть, развенчивая ее навязчивую мифологию. Мир братьев Маркс — тотальная условность: нарисованные усы и брови, придуманные страны, утрированный гротеск. В центре всегда (!) неуемная воля к власти, которую чаще всего воплощает интеллектуал Граучо. Позволительно будет назвать «трагедию» Германа пародией на «комедию» братьев Маркс. Герман созидает миф о всемогуществе земной власти. Настоящий, красивый по-своему миф, выдержанный в традициях черно-белого гиперреализма, — о том, что жить в России никак невозможно, что сохранятся лишь клоуны и палачи.

Подлинность интенций Граучо и Германа удостоверена выдающейся энергетикой, которую невозможно сымитировать. Первый, однако, ставит под сомнение все земное, разрушая логику до основания; второй же настаивает на том, что «правды нет и выше».

Особенно показателен в этом смысле эпизод неудавшейся молитвы юного героя. А как это — «неудавшаяся молитва»? А вот как — увидал в окне напротив соседа да и прикусил язык, испугался. Недвусмысленная сцена — земная власть притязает в «Хрусталеве» тотально, случайная мысль о небесах обнаруживает полную несостоятельность.

Любопытно, что на гипертрофированную серьезность наших кинематографистов обратил внимание снимавшийся в «Хрусталеве» Дмитрий Пригов. Пару лет назад, беседуя с ним о проблемах экранного искусства, я услышал следующее пожелание: «Ну населил бы Дыховичный свою «Прорву» странными существами! Скажем, в облике генерала КГБ мог бы действовать какой-нибудь оборотень. Там не хватает чего-то фантастического»[1].

Однако «фантастическое» тут же поставило бы миф о всесилии земной власти под сомнение. Напротив, Герману были нужны подлинные фактуры, на которые, что называется, «западает» постсоветский человек. Стратегия опробована еще в «Лапшине». Там, однако, не было нужды утверждать свою власть над зрителем с такой нечеловеческой силой. «Хрусталев» потребовал реализма на грани фола, что в постсоветском варианте всегда вырождается в банальную чернуху.

Или почти всегда, ибо Кире Муратовой, например, безукоризненное кинематографическое зрение, абсолютный слух и артистизм позволяют то и дело ускользать на территорию подлинной художественной свободы. Безусловно, изобразительная, а в особенности речевая манера поздней Муратовой кардинально повлияла на Алексея Германа. Этот коммунальный говор, эти навязчивые повторения одной и той же фразы, речевые клише и маразмы — фирменное оружие, примета стиля создателя «Перемены участи», «Синдрома» и «Увлечений».

[1] Пригов Д.А. Облачко рая. — «Киноведческие записки», № 35, с. 68.

В «Хрусталеве» повторения вроде: «А в клизменной-то зачем? В клизменной-то зачем?» — отнюдь не самодостаточное анальное кокетство, а выстраданная стратегия. Проблематика телесного низа возникает у Германа ежесекундно потому, что всех его героев уже сделал «чужой». С добровольного согласия автора.

А он между ними похаживает,
Золоченое брюхо поглаживает:
«Принесите-ка мне, звери, ваших детушек,
Я сегодня их за ужином скушаю!»

Не только «детушки», но и взрослые наложили в штаны. Непринужденная языковая игра а-ля Муратова превращается у Германа в невыносимую, навязчивую пошлость. «Я не могу преодолеть своих фантазий!» — стонет бабулька, прижимаясь к палке лоснящейся копченой колбасы. Пожалуй, это та самая бабулька из «Трех историй», которая не могла докричаться до своей дочери, такой же дряхлой и такой же глухой... Вот только речь персонажей у Германа вызывающе несвободна.

Наконец, Юфит. Свой полнометражный дебют «Папа, умер Дед Мороз» он сделал в Мастерской первого и экспериментального фильма, у Алексея Германа. Похоже, маргинал и параллельщик оказал изрядное влияние на худрука. Анатомический атлас, лоботомия, скальпель и заменяющий его топор, оживающие, смеющиеся трупаки — вся эта поэтика, утяжеленная ложным, эсхатологическим пафосом, не свойственным некрореализму, легла в основание «Хрусталева».

Блистательная короткометражка Максима Пежемского «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» (1990) — еще одна устойчивая рифма к фильму Германа — предвосхитила многие изобразительные решения «Хрусталева». Чего стоит хотя бы сцена охоты товарища Берии за товарищем Чкаловым! Отважный пилот прячется в коммунальном сортире, а лукавый Лаврентий, что называется, мочит его из всех подручных стволов. Вот уже сортир изрешечен пулями насквозь, а товарищ Чкалов остается живым, как и положено любимому герою!

Пежемский последовательно реализует идею свободы без конца и без края, доводя расхожие мифы о сталинской эпохе до логического предела, до беззаветного гротеска и шаржа. Алексей Герман движется в ту же сторону, но комический фрагмент «Берия и генерал медицинской службы у тела товарища Сталина» так и не достигает жанровой чистоты — назревающий гротеск тут же корректируется в соответствии с дискурсом власти, вырождаясь в драматическую патетику.

Таким образом, «Чкалов» и «Дед Мороз» — это морок независимости и тотальной свободы, а «Хрусталев» — морок зависимости от властных технологий.

3. Насилие

Брутальный секс в нашем кино — открытие параллельщиков. В задорных 16-*мм* короткометражках Юфита, Безрукова, Митенева, снятых в середине 80-х, бессмысленные мужики были одержимы единственным желанием — догнать друг друга, сваляться в нечленораздельную кучу и стянуть с ближнего штаны. В качестве сексуального орудия использовалась обыкновенная палка, остро заточенный кол. Забавно, что эти легкомысленные картины вызывали бурный протест представителей старшего поколения, которых до глубины души оскорбляла немотивированная перверсия. Зато теперь те же самые люди с благодарностью созерцают жесткое анально-оральное насилие в картине Германа. Что изменилось? Герман заменил метафору пафосом, идеологией, буквализмом.

«Митьки никого не хотят победить» — так называлась забавная питерская анимация. Некрореалисты — тоже никого не хотели. Эта неангажированная позиция огорчала и оскорбляла критиков параллельной культуры. Параллельщиков обвиняли в этической невменяемости. На самом деле параллельщики создавали подлинно внеидеологическую, несоветскую кинокультуру. Технологически это означало изъятие идеологического каркаса из традиционного, «большого» советского кинематографа.

Герман производит обратную операцию — он возвращает бессмысленным пластическим вибрациям сексуально озабоченных мужиков идеологическое измерение. У параллельщиков брутальный секс был всего лишь метафорой борьбы за власть. Герману это показалось недостаточным. Он удваивает смысл, добавляя к метафоре буквальную, остервенелую физиологию насилия.

По сути, все, что сказано на эту тему в «Хрусталеве», десять-двенадцать лет назад уже было сделано Юфитом и компанией. Не было там лишь претензий на власть. Параллельщики пытались освободить зрительный аппарат частного человека из-под опеки коллективных представлений. Герман не оставляет свободы ни героям, ни зрителю.

Поясню это на примере картины братьев Алейниковых «Жестокая болезнь мужчин», созданной задолго до «Хрусталева», в 1987 году. Один из ее эпизодов на фабульном уровне воспроизводит ту же коллизию, что и знаменитая сцена в фургоне с надписью «Советское шампанское». Дело у Алейниковых происходит в вагоне ночного метро, юноша подвергается внезапному нападению негодяя, а случайный свидетель удовлетворяет себя собственными руками, сладострастно подглядывая через дырочку в газете.

Этот эпизод вполне автономен, он не имеет ни предыстории, ни продолжения. Точнее, его обрамляют хроникальные кадры жестоких мужских игр — военных действий, запусков боевых ракет. Мы не можем восстановить логику произошедшего: частный случай, индивидуальный взгляд. Идентификация зрителя проблематична и необязательна.

Герман навязывает зрителю безвыходную реальность, безальтернативный взгляд. Существует точка зрения — каждому человеку посылается то испытание, которое он может вынести. Идеология «Хрусталева» иная — каждому человеку предназначено ровно столько неприятностей, чтобы превысить человеческие силы и сломить человеческую волю. Германовский миф не оставляет человеку выхода и свободного выбора.

Говорят: фильм стихийный и малопонятный. Это не так. «Хрусталев» безукоризненно идеологичен, конкретен и недвусмыслен. Когда бы он был невнятен, запутан, не озвучен (подобно опусам параллельщиков) и демонстрировался на регулярных заседаниях клуба «Сине-фантом», восприятие фильма перешло бы из режима принудительного идеологического давления в режим свободного созерцания. Но зачем такой «Хрусталев» Алексею Герману и теперешним поклонникам картины? Канн испортил репутацию «Хрусталева» не потому, что отказал фильму в награде, а потому что обозначил уровень амбиций. Насилуют генерала — насилуют зрителя, от которого требуют идентификации, требуют превратить визуальный ужас в собственный внутренний опыт.

«Один американец засунул в жопу палец!» — восторженно сообщает с экрана сопливый парнишка. Пускай его, если нравится.

4. Метафизика поражения

Между прочим, заголовок статьи не имеет отношения к Фолкнеру. Скорее, к ошельмованной некогда науке — кибернетике. «Шум» начинается там, где кончается информация. «Шум» — это бессмысленные разговоры, изящные пластические этюды, переизбыток антиквариата и лиц, шутки, остроты, каламбуры; это жесткая, хотя и неявно выраженная драматургическая конструкция. «Ярость» — это подлинное содержание картины.

Алексей Герман самоопределяется по отношению к власти, в ответ на бесчинства которой «делает клоуна» из генерала медицинской службы. Ярость — замаскированное чувство вины. Ропот измученного жизнью Иова — другое. Иов верит, что диалог с Небесами возможен. Алексей Герман настаивает на том, что ответа не будет, а поражение неизбежно.

«Человека можно уничтожить, человека нельзя победить», — говорил упомянутый Фолкнер. Генерал, уезжающий в таежную даль со стаканом на голове, — сомнительная победа. Но, как уже было сказано, режиссер менее всего заботится о герое и зрителе. Истинной победой должен явиться эпохальный артефакт «Хрусталев», не фильм даже, а миф, призванный, по мысли автора, занять место *подлинной исторической хроники*.

5. Вольному — воля

В самом начале картины Герман дает установку. Рассказчик комментирует изображение репликой: «Смешно!» Жесткая установка, сродни закадровому смеху в телесериалах. Два раза зонтик раскрывается сам собой. Значит, в третий раз не раскроется. Слишком просчитанный вариант, приручeнный Тати. Назойливый юмор: «Лиловый негр — это примерно какого цвета?», «Природа подарила нам любовные игры» (здесь, что называется, «смеются все!»). Маньеризм — верблюд посреди заснеженной российской натуры...

Авторская воля чрезмерно напряжена. Визуальная ткань перенасыщена веществом, акустическая — необработанной болтовней. Автор не уверен в том, что до конца отмобилизовал сторонников картины. Опасается потенциальных противников. Убедить, дожать, удивить, любой ценой приручить — почти тоталитарный пафос завораживает, если не пугает. Принцип фильмического удовольствия отменяется. Кино — это мука мученическая, это пот, это мат, это сверхусилия, которых здесь от зрителя не скрывают. Идет непрерывное сражение не столько за художественный, сколько за социальный результат!

Однако территория выбрана неподходящая. Кинематограф как общественный институт кончился. С некоторых пор кино отделено от государства (правда, деньгами государство все еще помогает). «Хрусталев» — блистательное и по-своему совершенное непонимание этого обстоятельства, этого медицинского факта, как заметил бы неистовый Хакенбуш. Алексей Герман не желает признать диагноз, поставленный безжалостной историей.

По секрету, мне самому нравятся широкие жесты. Иногда воспаленное воображение рисует — набросив на плечи парадный мундир, молодцевато кричу в социальное пространство: «Хрусталев, мать твою, машину к подъезду!» Впрочем, трезвею через пару мгновений. А вдруг Хрусталев придан другому генералу? А ну как меня самого разжаловали в ординарцы? Нет, право же, ничуть не обидно: «Я на ЗИМе катался, а вы все дураки, дураки!» «Лучше деньгами!» — успокаиваю воображение.

Сегодня утром попутный водила добросил меня в редакцию всего за двадцатку.

Н.СИРИВЛЯ

«Дискурс и повествование» — десять лет спустя

В 1989 году в альманахе «Киносценарии» была опубликована статья М.Ямпольского «Дискурс и повествование», где на примере фильма А.Германа «Мой друг Иван Лапшин» рассматривались непростые взаимоотношения внутрикадровой реальности (диегезиса) и способа ее кинематографической подачи (дискурса)[1]. В результате подробнейшего анализа картины Ямпольский приходил к любопытному выводу; он показывал, что подчеркнутое несоответствие дискурса нуждам линейного, сюжетного повествования собственно и создает ощущение небывалой доселе исторической достоверности «Лапшина»: «Фильм, строящийся как безостановочный поиск контакта с ушедшей реальностью, воспринимается зрителем как статическое и адекватное отражение ми-

[1] «К дискурсу относятся те элементы фильма, которые находятся целиком в плане выражения. Дискурсивным можно считать все то, что относится к процессу высказывания, а следовательно, отсылает к авторской инстанции. Повествование охватывает сферу поведения и взаимоотношений персонажей. Передвижения героев в пространстве, их разговоры и т.д. условно можно отделить от того дискурса, который нам представляет эти сюжетные события». (М.Ямпольский. Дискурс и повествование. — «Киносценарии», 1989, № 6, с. 175).

«Хрусталев, машину!»

нувшей истории. Этот удивительный эффект говорит о многом: не есть ли ощущение действительности — продукт непрерывного движения, смены мотивировок и фокализаций, разобщенного блуждания дискурса и повествования, иными словами, безостановочного становления и перехода на уровне языковых стратегий текста?»[2]

Иначе говоря, усложнение дискурса — алогичное поведение камеры во многих эпизодах, «расщепление» авторской точки зрения, разрушение замкнутости диегетического пространства и т.п. — все то, что ломает стереотипы чтения кинематографического текста, заставляет зрителя воспринимать происходящее под непривычным углом и с нетрадиционных точек зрения, в системе неожиданных сцеплений и связей. Зритель словно бы *видит* больше, чем *ожидает увидеть*, и именно поэтому воспринимает экранную реальность как «правду», как «то, что было на самом деле».

В своей новой картине «Хрусталев, машину!» Герман использует сходные принципы построения дискурса. То же «расщепление» фигуры повествователя: закадровый рассказчик имеет отношение к настоящему, мальчик внутри кадра — современник изображаемых событий, но большую часть эпизодов из жизни своего отца он не мог ни видеть, ни знать о них. Значит, автор, выстраивающий рассказ внутри фильма, — некая третья инстанция. Те же сбивающие с толку движения камеры, когда панорама, имитирующая взгляд идущего или едущего персонажа, заканчивается появлением данного персонажа с совершенно неожиданной стороны... Те же пронзительные взгляды в объектив, разрушающие условность и замкнутость внутрикадрового пространства.

Однако в «Хрусталеве» использованием подобных приемов достигается совершенно иной результат. Зрителю ни на секунду не приходит в голову воспринимать происходящее как документально воссозданную реальность. Сон, морок, галлюцинация, фантасмагория, бред — такими словами описывают свои ощущения большинство рецензентов. Агрессия дискурса по отношению к повествованию в новом фильме Германа переходит на качественно иной уровень, осуществляется в более широких масштабах, и потому метод анализа, использованный Ямпольским, хочется применить снова. Хочется разобраться, каким образом структура дискурса в этой картине воздействует на наше восприятие, как автору удается спровоцировать столь неоднозначную, но в любом случае чрезвычайно острую реакцию приятия или неприятия фильма.

---

[2] Там же, стр. 186.

1. Повествование

Разговоры о том, что сюжет «Хрусталева» невнятен, невыстроен, грешит пробелами и нестыковками, не имеют под собой основания. Все выстроено, все продумано, все рассказано от начала и до конца. Можно спорить о том, достоверна ли фабула с точки зрения исторической, но то, что все ее звенья связаны согласно законам причинно-следственной обусловленности, — факт.

Возьмем самую «темную» сюжетную линию, связанную с похождениями шведского журналиста. Его появлению в фильме предшествует гротескный выход «истопника печей в меховом магазине» Феди Арамышева (А.Баширов), который в результате вполне бескорыстной попытки отвинтить фигурку с капота «Опель-капитана», приткнувшегося у обочины, возле решетки генеральского особняка, оказывается схвачен людьми, неожиданно выскочившими из машины, и заперт в дворницкой. После этого на ночной заснеженной улице появляется маленький, смешной, явно «не наш» человечек в берете, с клетчатым зонтиком — злополучный швед (Ю.Ярвет-мл.). Он входит во двор генеральского дома, направляется к подъезду, но тут его внимание привлекает слабое копошение в дворницкой и Федина корявая рука, высунувшаяся в щель под дверью, чтобы достать валяющийся поблизости окурок. Подтолкнув окурок зонтиком так, чтобы запертый Федя смог им воспользоваться, швед, минуту подумав, выходит за ворота обратно. Федя его спугнул.

Дальше идет план, снятый через ветровое стекло «Опель-капитана» с точки зрения находящихся внутри энкавэдэшников. Мы видим удаляющегося по улице шведа и проезжающую справа налево машину — «говновоз». Вслед за тем в одном из коротеньких планов мы видим еще одну машину — грузовик с дровами. В следующей сцене на предрассветном перекрестке в совершенно другом конце Москвы этот грузовик сталкивается с «говновозом», имитируя ДТП. Швед оказывается под колесами с разбитым носом, и ему на помощь тотчас приходит «врач Мармеладова из шестой» в ботах посреди зимы (очевидно, только что вылезла из стоящей поблизости машины).

Потом мы надолго теряем шведа из виду. Следуют сцены утреннего чаепития в генеральском доме, приход генерала (Ю.Цурило) в клинику, обнаружение двойника и проч. Швед возникает снова в зимнем заснеженном саду возле ресторана. Он подъезжает на санях, где сидят Мармеладова и водитель «говновоза». Они празднуют чудесное спасение и знакомство. На кухне ресторана водитель знакомит шведа со своим сыном, тут же являются какие-то грузины, все выпивают, оркестр играет... После чего компания загружается в «говновоз» и едет кататься дальше.

Катание прерывает очередное ДТП — на сей раз столкновение с трамваем. Все спешно выскакивают из кабины, и Мармеладова тащит шведа в какой-то подъезд, по лестницам, переходам, в результате чего оба оказываются в бане. На вопрос шведа, при чем тут баня, Мармеладова отвечает: «Я санитарный врач». В бане, в закутке, среди грязного белья и ревущих стиральных агрегатов происходит любовная сцена. Мармеладова сообщает, что ее зовут Соня, а швед рассказывает о цели своих визитов в генеральский дом: он должен передать генералу привет от родственников за границей.

Швед «на крючке». Спустя какое-то время он посещает квартиру главного героя, но тот, почуяв недоброе, выставляет иностранца за дверь. На улице поджидавшая его Соня Мармеладова знакомит шведского журналиста со своим мужем — Дмитрием Карамазовым. Карамазов отбирает у шведа паспорт, тот пытается протестовать, но персонажи Достоевского с удостоверениями НКВД садятся в «Опель-капитан» и уезжают.

Поняв наконец, что его подставили, швед на попутном мотоцикле возвращается к решетке генеральского дома. Ворота заперты. Во дворе Алеша Кленский (М.Дементьев) гуляет с собакой. На просьбу позвать отца мальчик отвечает презрительным гримасничанием. Возвращается «Опель-капитан». Энкавэдэшники выскакивают и принимаются избивать шведа. Тот неожиданно профессиональным боксерским ударом отправляет Митю в нокаут. Тогда другой энкавэдэшник застреливает шведа в упор. Он удивленно сползает в снег по капоту машины. Вещи иностранца — зонтик, галоши и прочее — деловито

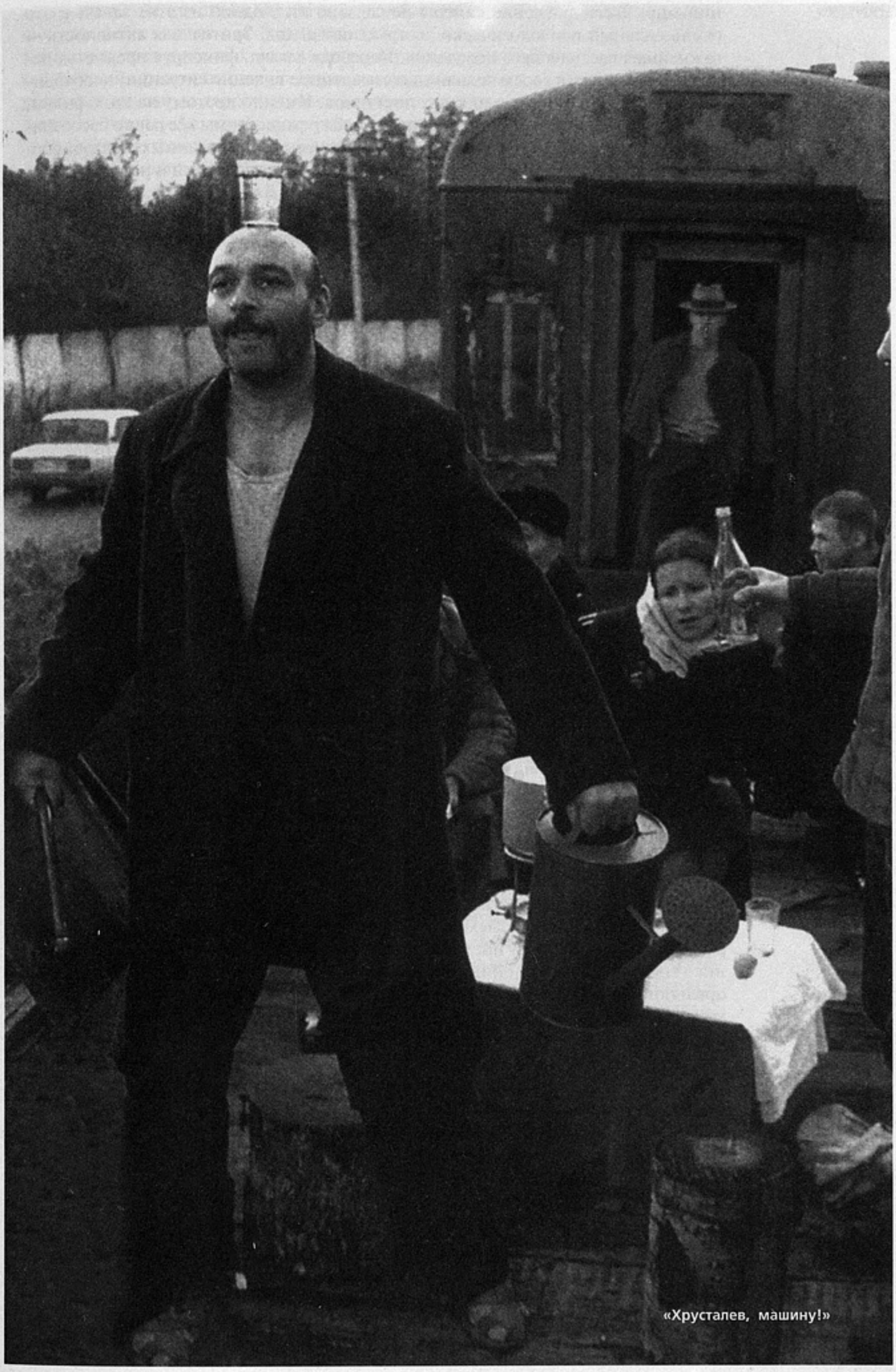
перебрасывают через забор. Тело шведского журналиста второпях волоком утаскивают за нижний край кадра. Так этот персонаж исчезает из фильма навсегда...

2. Дискурс

Итак, перед нами сюжет, который поддается изложению буквально в трех фразах: органы использовали шведа для «разработки» генерала, из этого ничего не вышло, и шведа убрали. Почему же у зрителя возникает ощущение, что он не в силах ухватить нить событий? Почему кажется, что происходит нечто непостижимое, какой-то морок и бред? Все реплики и подробности, необходимые для понимания связи показанных происшествий, есть в тексте, однако дискурс не только не способствует обнаружению этих связей, но, напротив, совершенно намеренно дезорганизует наше внимание. Фильм состоит из бесчисленных аттракционов, каждый из которых имеет самостоятельную микродраматургию: нас втягивают в ту или иную ситуацию, оглушают какой-нибудь неожиданностью и вновь бросают на произвол судьбы. Зритель инстинктивно реагирует на вспышки света, внезапное появление персонажей, крики, скандалы, резкие звуки, акробатические кульбиты. Дискурс — как бы сплошная барабанная дробь, заглушающая тихий шепот повествования. Больше того, все «ненужное» для понимания фабулы выглядит на экране гораздо эффектнее, нежели детали, являющиеся вехами в лабиринте сюжета. Например, появление Феди Арамышева — настоящий каскад аттракционов. Подброшенная вверх шляпа, взрывающийся электрический щиток, вспыхивающие фары автомобиля, неожиданное появление энкавэдэшников, борьба, топот, хриплое дыхание, строчка из Вертинского «Лиловый негр вам подавал манто...» и т.п. врезаются в память гораздо сильнее, чем нейтральный общий план, где швед, помогший Феде достать окурок, стоит несколько секунд в раздумье и решительно выходит из двора на улицу. А ведь именно ради этого плана (с точки зрения повествования), свидетельствующего, ясно, что швед явился с какой-то секретной миссией, опасается слежки и Федя его спугнул, собственно, и рассказана вся история Фединого пленения.

Подробности, проливающие свет на детективно-энкавэдэшную интригу, успешно заслоняются иными, не имеющими к ней отношения. Так, в момент, когда швед обращает внимание на неподобающую обувку Мармеладовой, внезапно и самопроизвольно раскрывается зонтик. Зонтик помнят все, а то, что «врач из шестой» не случайно в этой сцене появляется в ботах, доходит до сознания лишь в результате последующего анализа и тщательной реконструкции хода событий. В следующий раз зонтик раскрывается в момент решительного объяснения в бане, из которого становится более или менее ясно, кто такой швед да и кто такая Соня. Помимо зонтика в качестве шума, затрудняющего считывание информации, в этой сцене выступают и «беременная» тетка, вздумавшая украсть тюк грязного белья, сунув его себе под юбку, и адский рев стиральных машин, и Сонина истерика, и лицо какого-то недоумка, подглядывающего через окошко под потолком... Соня успешно морочит голову шведу; режиссер не менее эффективно морочит голову зрителю, всячески усложняя ему жизнь. Дискурс не обслуживает повествование, но, воздействуя непосредственно на подсознание зрителя, повергает его в то же состояние неуверенности и дискомфорта, в котором пребывает герой.

Быть может, наиболее тонкий пример такого воздействия — долгая, тщательно выстроенная панорама по заснеженному саду: каток, деревья, праздничные гирлянды, экзотические звери в клетках. Камера обгоняет спешащего мальчика с коньками через плечо, проезжает мимо огромной розы, вырубленной из льда (голос за кадром комментирует: «Ледяная роза»), и останавливается возле ресторана аккурат в тот момент, когда с противоположной стороны в кадр въезжают сани со шведом, шофером и Соней. То есть персонажи в санях не могли видеть то, что нам показали (вернее, могли, но в совершенно ином ракурсе и с иной точки зрения). Панорама — чистая обманка, призванная поставить зрителя в тупик. Обычно изображение в кино либо нейтрально — нам просто показывают то, что необходимо для понимания действия, — либо камера имитирует взгляд того или иного персонажа и мы таким образом проникаем в его внутрен-



«Хрусталев, машину!»

ний мир. Здесь движение камеры не связано ни с одной из этих задач, и это очень сильный психологически деструктивный ход. Зрительная активность — важнейшая часть нашего поведения. Переводя взгляд, фиксируя предметы, человек формирует в своем сознании осмысленное ви́дение ситуации, необходимое для совершения тех или иных поступков. Именно поэтому на кинофильм, где руководство нашим зрением берет на себя режиссер, мы все равно бессознательно реагируем посредством более или менее редуцированных жестов, восклицаний и т.д. Зрение-осмысление-действие — естественный и неразделимый процесс. Если же режиссер, как в данном случае, манипулирует нашим взглядом, не позволяя соединить видимое в осмысленную картину, он совершает акт почти физи́ческого насилия, он экспроприирует часть нашего естества — взгляд, отделяя его от мысли и действия, он покушается на психофизическое единство нашего «я», на нашу свободу.

3. Тема

На такие вещи можно, конечно, не обращать внимания, сочтя это неким абсурдистским изыском или чисто декоративным вкраплением, однако в фильме Германа именно экспроприация «я», разрушение внутреннего единства личности является основным мотивом и главным предметом изображения. Здесь никто не равен себе, никто себе не принадлежит и собой не владеет. Приватное пространство человеческой жизни подвержено постоянным вторжениям. Все время кто-то подсматривает, подслушивает, ломится в дверь; ни одна интимная сцена не обходится без стороннего наблюдателя. Здесь человека все время дразнят, как зверя в цирке, а плоть его беззащитна перед любым физическим надругательством. Сама единственность, уникальность «я» поставлена под сомнение: в любой момент может появиться двойник и вытеснить тебя из твоей собственной жизни.

Причем разрушительная стихия, размывающая единство личности, здесь не просто система политического гнета и тотального сыска. Это иррациональная, темная сила лжи, безумия, болезни и смерти, уничтожающая в конце концов даже того, кто стоит на вершине власти. Герман постоянно сопрягает социальное и сугубо физиологическое измерение этой стихии, населяя фильм дебилами, недоумками, впавшими в маразм стариками, назойливыми детьми, истеричными женщинами и бесами-двойниками. Даже главный герой, который молод, могуч, умен и победителен, бессилен перед этой властью тьмы, способной превратить любого в кусок бессмысленной, страдающей плоти. То, что позволяет человеку противостоять силе распада, то, что является осью и невидимым центром личности — связь с Высшим, — в фильме Германа абсолютно вынесено за скобки. Перед нами пространство без Бога, «тьма внешняя», аллегорическая картина ада, где невозможно никакое развитие, а всякое движение сводится к безысходному, механическому вращению «колеса судьбы». По этому принципу построена главная фабула — низвержение и возвышение генерала, по этому принципу сопрягаются рифмующиеся детали — сцена орального секса в клинике, где героя удовлетворяет влюбленная медсестра, и унизительная сцена орально-анального насилия в милицейском фургоне; сцена в клинике, где генерал со свитой проходит мимо мокнущих в ваннах больных, и сцена в гостинице, где изнасилованному генералу предлагают так же вымыться в ванне при открытых дверях; эпизод на улице, где генерал, сидя в персональной машине, наблюдает едущего в трамвае нищего, который на потеху публике удерживает стакан на голове, и финальный эпизод в поезде, где точно так же держит стакан генерал...

4. Эволюция дискурса

Подлинное драматургическое развитие на уровне фабулы невозможно, и потому внутреннее движение фильма осуществляется за счет эволюции дискурса. Начало истории генерала рассказано в той же стилистике, какая характерна для линии шведского журналиста. Завязка — обнаружение двойника — точно так же закамуфлирована ворохом «ненужных» подробностей. Эпизод в доме у Шишмаревой (Г.Яновская), сюжетный смысл которого — разговор генерала с

хозяйкой по поводу двойника, развернут в блистательное театрально-цирковое шоу, где взбесившаяся от богатства, лжи и подспудного страха медицинская элита предстает в образах настоящего «цирка зверей». Дамы в роскошных мехах, пьяный мраморный дог, генерал в рыцарских латах, старики ветераны, играющие в железную дорогу, горящий пунш, хозяин в лавровом венке декламирует «Васильки» Апухтина и прочее. Сам разговор генерала и Шишмаревой происходит на фоне игрушечного театрика, среди картонных декораций стоит пепельниця, в которой Шишмарева тушит одну за другой бесчисленные папиросы. А в кульминационный момент, когда героиня произносит патетическую фразу о Сталине, она держит между собой и собеседником большое стекло — абсолютно иррациональная, но точная деталь, подчеркивающая «неправду» происходящего.

Дальше, в эпизодах побега и в любовной сцене генерала с толстухой учительницей, дискурс начинает идти в ногу с повествованием. Зритель вздыхает с облегчением, ему все ясно, камера следит за героями, детали не затемняют, но подчеркивают и комментируют происходящее. В этих серединных сценах возникает иллюзия освобождения, режиссер прекращает тактику психологического давления на зрителя, генерал, кажется, вот-вот ускользнет от преследующего его адского механизма. Но не тут-то было, ужас зла в конце концов наваливается, настигает; разрушающая личность стихия насилия, поначалу разлитая в воздухе, воплощенная во множестве микроскопических, бессознательно травмирующих нас элементов повествования и дискурса, конденсируется, кристаллизуется и обрушивается на зрителя жестоко и прямо снятой, невыносимо долго длящейся сценой изнасилования в фургоне. Этот внезапный скачок, переход с одного уровня воздействия на другой оглушает. Подсознательное предощущение катастрофы сменяется чудовищным зрелищем изничтожения человека у нас на глазах. Изложение основной темы с уровня дискурса окончательно переходит на уровень повествования. Все завершение истории генерала снято предельно просто, почти примитивно. Чего стоит хотя бы момент «узнавания» Сталина в умирающем старике: порыв ветра распахивает дверцу шкафа, где висят мундиры генералиссимуса, — подсказка, рассчитанная на самого неискушенного зрителя. И когда изнасилованный Кленский целует руку умершего тирана и смахивает скупую мужскую слезу, тема приходит к своему логическому завершению. Герой прошел полный круг ада, не только тело его подверглось унизительной пытке, но и душа оказалась навеки прикованной к идолу, заменившему в этом пространстве Бога. Освобождение в аду невозможно, дальше может быть лишь уход в никуда, в распыл, в пустоту эпилога.

Фильм Германа — развернутая аллегория, почти босховская многофигурная фреска с точнейшей проработкой бесчисленных деталей, с чрезвычайно изобретательными вариациями темы физической муки и душевного распада в обезбоженном пространстве тоталитарного ада, с симметричной композицией, подчеркивающей заданность не реалистического, но метафизического сюжета. Доказательство высочайшего достоинства Бога и человека здесь осуществляется от противного, но с невероятной силой и неумолимой логикой апофатического богословия.

«Гениальность отчаяния»

ФРАНЦУЗСКАЯ ПРЕССА О ФИЛЬМЕ АЛЕКСЕЯ ГЕРМАНА «ХРУСТАЛЕВ, МАШИНУ!»

«Хрусталев, машину!»

Готическое произведение о сталинской России... Непонятное, но завораживающее... По сути — это вихрь причудливых картинок, целая галерея невероятных портретов, достойных северного Феллини.

Есть что-то и от братьев Маркс в этом сумрачном готическом повествовании, которое требует от зрителя полной отдачи под страхом дальнейшего пребывания в полном неведении...

Ж.-М.Дюран

Le Progrès, 13 января 1999 года

Начиная с 70-х годов Алексей Герман снимает прекрасные фильмы, которые можно поместить на славянском конце оси, другой (романский) конец которой оставался бы по праву за Феллини, а центр занимал бы Кустурица. Последняя картина Германа (вызревавшая пятнадцать лет) идет по следу врача — жертвы заговора, — которого депортируют, а затем по приказу Берии освобождают ради спасения умирающего Сталина. Все это лучше знать заранее, поскольку невероятная формальная плотность фильма достигается за счет повествовательности и зрителю легко потеряться в изобилии персонажей, предметов, звуков, лиц и событий, чревоугодно снятых длинными планами неимоверной сложности. Эта великолепная картина была необъяснимо отвергнута на Каннском фестивале 1998 года.

Ж.Д.

Premiere, февраль 1999 года

«Хрусталев, машину!», новый фильм, снятый Алексеем Германом, предлагает богатейшую поэтическую фреску сталинской эпохи, которую режиссер трактует как вневременной портрет России — от царской до современной.

Автор картин «Проверка на дорогах» и «Мой друг Иван Лапшин» показывает жизнь привилегированной семьи генерала медицинской службы в начале 50-х годов, которую визит иностранного журналиста и знаменитое «дело врачей» повергают в ад ГУЛАГа. Генерал, доставленный к постели умирающего Сталина, будет «помилован» Берией. Но он все равно не сможет вернуться к прежней жизни и найдет себе новую: скитания по железным дорогам бескрайней России.

Сын известного советского писателя, Герман снимал на протяжении всей первой части картины свое собственное детство: бесконечный круговорот праздников, скандалов, криков, шумов, звуков... Хотя семья Германа и не пострадала от сталинских репрессий, он все равно всегда, по его собственному признанию, испытывал «болезненный интерес к этому периоду».

L'Echo du centre, 14 января 1999 года

Картина-монстр, выбивающаяся из размеров, форм, выламывающаяся из колеи. Такой может быть только сама Россия. Тот, кто читал русскую литературу, не будет полностью подавлен крайней степенью безумия и деструктивности, которые царят в каждом плане и пропитывают каждое мгновение фильма. История непостижима, да это и не важно. «Хрусталев, машину!» — фильм, исчерпывающий и изнуряющий, умудряющийся представить несколько веков истории матери России, которая клокочет в жилах ее сыновей и дочерей. Камера Германа неутомимо выхватывает отдельные судьбы, запечатлевает на черно-белой пленке трагическую оргию страны. Фильм в духе Феллини и Достоевского, «Хрусталев» — произведение полифоническое...

Les Inrockuptibles, 6 января 1999 года

Этот фильм — черный алмаз. Сверкающий и непроницаемый. Отталкиваясь от «дела врачей», очередного — какого по счету? — параноидального бреда умирающего Сталина, Алексей Герман создает барочный кошмар, ведущий нас через ночную Москву, от настоящего капернаума старой квартиры до интерьеров военного госпиталя в духе Кафки. На просмотрах Каннского фестиваля картина была встречена стуком освобождающихся кресел — публика уходила. Что это — непонимание шедевра или санкция против блестящей, но раздражающей режиссуры?

Ф.Т.

La Vie, 14 января 1999 года

Для того чтобы войти в этот фильм, нужно допустить, что не все произносимые слова можно понять, не во всех ситуациях можно разобраться, признать, что персонажам дозволено жить своей жизнью. Главное — найти себе место в центре этого хаоса. Так как в «Хрусталеве» речь идет только об этом — о хаосе, в который сталинизм поверг Россию, и о последних часах этого режима. О хаосе, в котором она всегда находилась, как утверждает Герман своими черно-белыми, цвета памяти, кадрами невиданной красоты, своим фильмом, в котором больше всего ужасает спокойствие, смирение, с каким все это показано.

П.М.

Le Nouvel Observateur, 14 января 1999 года

«Хрусталев, машину!» Алексея Германа — шедевр, хотя и не признанный в Канне. Фильм-река без границ о 53-м, о последней зиме сталинского царства, где роман об одной московской семье и Большая История соединяются в единый, абсолютный и исполненный юмора сумбур.

Libération, 13 января 1999 года

...«Хрусталев, машину!» — киношедевр по тем же самым причинам, по которым мы не смогли признать это раньше — в Канне. Именно потому что он «гладит» все наши ожидания против шерсти, потому что он погружает в состояние оторопи.

...«Хрусталев» — река, то и дело выходящая из берегов, которые ей пытаются очертить. В итоге наводнение оказывается тотальным, а счастье погрузиться с головой — бесконечным.

...«Хрусталев», вне всякого сомнения, русский фильм, фильм неизмеримо умный в подходе к выбранной теме, поскольку он предусмотрительно остерегается выдвигать традиционные обвинения. Чудовищность диктатора и ужасы диктатуры описаны в нем как несколько особенное, но все же извечное свойство человеческой натуры. А еще «Хрусталев» — это фильм, который сняли бы наверняка, стань в свое время кинорежиссерами Достоевский и Чехов. Одну из героинь называют Соней Мармеладовой, убийцу — Карамазовым, «блаженного» — Идиотом, а в семейных коллизиях есть что-то от «обезумевшего» «Вишневого сада». Но простым использованием чисто русских ингредиентов борща еще не сваришь. В этом смысле Герман — чертовски искусный повар. С присущей ему гениальностью он поддерживает на сильном огне всю эту невообразимую мешанину... В шквальном потоке дезориентирующих длинных планов, стремительных диалогов и «предельной» актерской игры Герман выдумывает свой особый юмористический стиль. В объективе его эклектичной камеры самораскрывающийся зонтик оказывается не менее значимым и решающим, чем тирада: «Язык вырву, в жопу затолкаю, на Луну отправлю!» Точно так же двойник генерала Кленского не менее достоверен, чем сам генерал. Если только последний сам не является подставным. Драки, крики, жратва, трахание, рыдания, треп, плевки в рожу, колбаса в кровати, коньяк в чае, еврейские девочки в шкафу, Сталин в дерьме, олень под снегом — возможно все. Все это вместе — «бардак», одно из излюбленных понятий русского языка.

Но приключения «Хрусталева» — испытания как умственные, так и физические —

были бы неполными без пронзительного поэтического транса. Взять хотя бы снег, один только снег, весь этот снег, снег, идущий на протяжении всего фильма... Снятый глазами подростка, «Хрусталев» трактует сталинизм так же, как «Амаркорд» Феллини (с которым Германа связывает многое) трактовал фашизм. Не документальное свидетельство и не комментарий, но бунтующая экстравагантность. В конце века Алексей Герман увидел и показал сон — сон, который осознает себя сном и оказывается не чем иным, как самоопределением кошмара.

Жерар Лёроф

Libération, 13 января 1999 года

Черно-белый конец света, вытканный крупно-зернисто, высвеченный светотенью, с движущимися, вибрирующими, шумящими, пьющими чай — или коньяк, а коньяка много — персонажами, которые превращают жизнь в драматургию. «Хрусталев» — это Эйзенштейн и Кафка со сверхдозой Достоевского. Красиво. Красиво до слез. Абсолютный шедевр, если бы в течение первого часа было понятно, что есть что и кто есть кто.

...Берия кличет своего шофера: «Хрусталев, машину!», как если бы кто-то крикнул: «После нас хоть потоп». Это и есть потоп. Сцены-галлюцинации... Потрясающие картинки ада. Абсолютная гениальность изображения. Гениальность отстраненного взгляда. Гениальность, которая может очистить время, когда ужас прошел. Гениальность отчаяния... Больше двух тысяч зрителей не наберет. Все в порядке.

Жан-Пьер Дюфрэн

L'Express, 14 января 1999 года

Прежде всего это непонятно. Даже если вы превосходно разбираетесь в советской истории, знаете о Берии и «деле врачей», вам потребуется определенная смелость для того, чтобы не запутаться в меандрах повествования. Но для Германа, одного из величайших русских режиссеров современности, дело не в этом. Он рассказывает не историю... Яростным портретом страны в трансе Герман стремится выразить нечто более глубокое, дать метафору «русской души».

Aden, 13 января 1999 года

Идеалу нет места в этом мире безумия, который мог бы родиться под пером Шекспира. Неужели русский народ обречен на страдания? Дано ли ему право выбора? И да, и нет — отвечает Герман. Теснота коммуналок, жильцы которых могут пропадать, а затем снова появляться, причем это никогда никого не удивляет, — это всего лишь метафора режима, где от мысли о свободном правосудии становится смешно до смерти. Когда будни начинают проживаться исключительно как неизбежность запрограммированной невыносимой судьбы, лозунг «Спасайся, кто может!» становится всеобщим и каждая из частных, индивидуальных реакций несет в себе не больше рационального, чем их совокупность... Сцена «Генералиссимус испускает последние газы», которая нас так поразила на просмотре в Канне, придает картине глубокий смысл: здесь показано, как жертва целует руки деспоту. Как можно точнее высказать все об этом загнивающем строе? А великолепное черно-белое изображение способствует реконструкции прошлого, материализации памяти, этому режиссер, начиная с 1967 года, посвящает все свое творчество.

...Поезд германовской истории, которым завершается «Хрусталев, машину!», мчится по рельсам за тысячу верст от дешевого покаяния.

Les Inrockuptibles, 13 января 1999 года

...Комедия власти на домашнем уровне заканчивается в тот момент, когда диктатор испускает последние газы. Перед вонючими останками Сталина — генерал, первый свидетель своего собственного грядущего исчезновения. В этой синхронной кончине двух параллельных систем не нужно усматривать никакого встроенного символизма — это успешное осуществление уникального проекта, такое под силу только фантастическому режиссеру, который смог передать дыхание Большой Истории через неистовую пытливость своих детских воспоминаний. Поставив на карту все, Герман вышел из игры победителем собственных кошмаров.

Фредерик Бонно

Cahiers du cinéma, январь 1999 года

«Хрусталев, машину!» — шедевр, фильм, уже ставший классическим, безумно амбициозный и невыразимо красивый, фильм, который следует за одним персонажем biger than life, но охватывает все хаотическое движение Истории, не скатываясь при этом в дидактизм и не опускаясь до иллюстрации установленных догм. «Хрусталев» так мало объясняет, что некоторые находят его сложным для понимания. Они просто

не привыкли к тому, что режиссер устанавливает планку столь высоко — замахнуться на переломный момент века, переосмысливая киноискусство как средство для воссоздания глубоко скрытых и спутанных ощущений ребенка, оказавшегося свидетелем событий, которые не укладываются у него в голове. Здесь все так далеко от ленивого минимализма по-французски или неуклюжего символизма Ангелопулоса — естественно, что это нас смущает и потрясает в равной степени. Здесь мы оказываемся в малоизведанной области эпической поэмы, наполненной шумом и яростью.

...Для того чтобы рассказать о конце сталинизма, Алексей Герман изобрел кино превышения или кино нагнетания, как если бы предстояло слишком многое увидеть, полюбить, отбросить, показать и как если бы правда рождалась из этого перенасыщения, чрезмерности и постоянного раскрепощения, высвобождения, выявления чего-то скрытого.

Фильм движется вслед за субъективной камерой, которая то бросается хищником на жертву, то скользит ласково вдоль изгибов тела. Абсолютно индивидуальный стиль, благодаря которому удается создать очерк безумия, кошмар наяву, удержать зрителя в состоянии смятения... Кино, которое Герман буквально придумал специально для того, чтобы оно как можно больше соответствовало хаосу исторического момента, который он хочет воспроизвести.

Фильм «выносит» то, что режиссер называет «невыносимой болезненностью русского бытия». Герман представляет его как попирающее себя чудовище, достойное кисти Брейгеля. Его кино укореняется в плоти и в сознании как идея вечной невозможности избежать страданий. Есть еще и груз истории, который во многом объясняет длительность всех этапов подготовки и производства фильма: требовалось, чтобы реализация такого замысла происходила «нехорошо», чтобы она длилась бесконечно. Это было, можно сказать, запрограммировано в самом проекте, в его внутреннем сценарии, ибо вечной переписи подлежит вся русская история, история народа, с которым все происходит «нехорошо». Но этот фильм-фреска является еще и особенной формой эпического ви́дения интимного. И это личное воспоминание — место перехода, на который требуется время, как если бы понадобилось долго, терпеливо ждать, пока ткань для пересадки врастет между тем, что принадлежит всем (конец сталинизма), и тем, что принадлежит одному (детство при сталинизме). Вот почему снимать сталинизм означает для Германа прежде всего записывать все противоречивые чувства, которые весь народ и он сам, ребенком, испытывал по отношению к Истории. Не воссоздание Истории, но ее чувственное представление, неразрывный клубок видений.

Антуан де Бек

Cahiers du cinéma, январь 1999 года

Хаос. Именно это слово характеризует впечатление от выдержанного испытания — просмотра фильма, который так и хочется определить с помощью какой-нибудь естественной метафоры: ураган, циклон, потоп... Однако это произведение на самом деле далеко от естественности. Являясь уже само по себе метафорой, оно в метафорах не нуждается. Фильм принадлежит к разряду таких редчайших кинематографических явлений, которые бросают вызов всем категориям вкуса. Это гран-гиньоль, ибо таков карнавальный итог советской эры, ее последняя гримаса.

...Кажется, что эта картина нечто большее, нежели трагическая буффонада о советском режиме. Она является его точной кинематографической репликой (причем в обоих значениях слова).

...Герман с его гениальностью и манией величия бросил вызов, открыв — балансируя между потоком сознания и точным воссозданием Истории — титанический процесс над одной из самых кровавых политических систем века. Но его главный обвиняемый не столько исторический Сталин, гротескный труп, являющийся в конце фильма, сколько одушевленный в образе его обыкновенной жертвы извечный русский деспот, в данном случае генерал Кленский, симпатичный домашний тиран и патологический образчик главы семьи, соотнесенный с образцом образцов, «отцом всех народов». Такая формула сталинизма подталкивает к двум противоречивым выводам, делает итог фильма несколько двусмысленным. Первый тезис: противника можно победить, оборачивая против него его же собственное оружие. Карнавал, насмешка, гротеск используются для развенчания системы подавления, которая в конце концов пожирает саму себя. Второй, более проблематичный вывод связан с нигилистской философией Истории, которая словно оправдывает страдания нации во имя морального детерминизма и внушает — что еще страшнее — мысль о том, что невинных жертв не бывает.

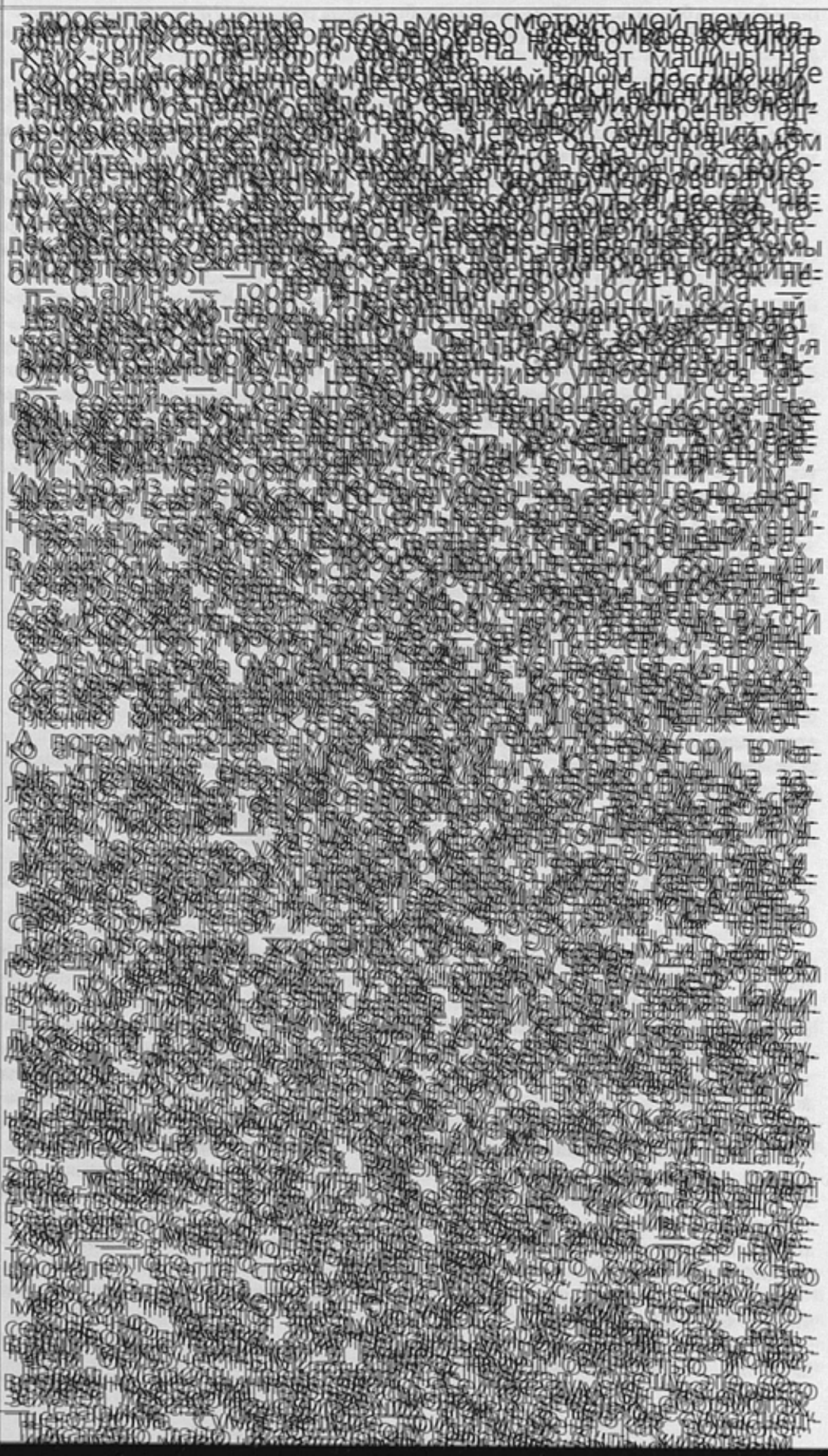
...За Германом, вне всякого сомнения, осталось последнее слово, но ценой какой горечи! Как много он за это заплатил...

Жак Мандельбом

Le Monde, 14 января 1999 года

Перевод с французского М.Божович

К О М М Е Н Т А Р И И



Дизайн Д.Дрямского

ПАВЕЛ ФИНН

Опыт неудач: теория и практика

Как тень с тобою навсегда
Тот демон, дьявол неудачи...
Шелли — Вальмонт. «К Кольриджу»

Я просыпаюсь ночью — на меня смотрит мой демон.

Зимнее красноватое небо в окне. Спросонья представляется, что весь город сгорел и во всем мире осталось одно только черное голое дерево. На его ветвях сидит демон и смотрит на меня. Квик-квик, тррр-таррр, уить-уить — кричат машины на стоянках.

Голубые раскаленные пульсы сварки. Рядом на Плющихе со страшной, фантастической, какой-то не российской скоростью строят дом, не останавливаясь ни днем, ни ночью, ни в будни, ни в праздники. Дом будет дворец, в новом и старом стиле, с башнями, шпилем и колоннадами. Обещан подземный гараж, предусмотрены подземное озеро и наяды.

Собственный одинокий голос в ночной темноте — в ночной квартире особый звук. Человек, слушающий себя, кажется себе другим, не тем, кто он есть на самом деле, кто он сейчас. Я, например, в эту ночь кажусь себе мальчиком из 47-го года.

Помните шуршание, с которым внутри картонной трубочки дешевой игрушки-калейдоскопа на фоне матового стекла при медленном повороте перегруппировывались яркие осколки, создавая новый узор?

Ну, конечно же, все — мозаика. Жизнь — игра случайных сочетаний, мозаика, калейдоскоп. Только всегда надо так крутить свою трубочку, чтобы геометрическое соединение простых, с земли подобранных осколков, многократно отраженных в зеркалах памяти, не тускнело, не утрачивало своего реального волшебства.

В декабре это было? Да, в декабре. Цвет московского декабря, несовпадение часа и тьмы. Несовпадение тьмы и детского праздника, куда я направляюсь с мамой. Путь наш лежит в Замоскворечье, в Лаврушинский — писательский — переулок. На Каменном мосту традиционный оборот — назад. В Кремле ярко и ясно, как леденец, горит окно.

— Сталин, — гордо и уверенно произносит мама. — Это Сталин.

Лаврушинский двор. И какой-то неожиданный ужасный человек, замотанный, обкрученный каким-то невероятным шарфом, свисающим до земли с его маленького — огромного — страшного — тела. Он похож на постаревшего Щелкунчика. Он пьян. Я уже хорошо знаю, что это такое: пьян, пьяный. Он приближается к нам, я понимаю, что мы пропали, сейчас он нас убьет. Мы вдвоем с мамой, мы беззащитны. Сейчас этот маленький, страшный будет нас убивать. Он

наклоняется, как будто падает вниз, и целует счастливо улыбающейся маме руку.

— Олеша, — гордо говорит мама, когда он исчезает. — Это Олеша.

Вот соединение калейдоскопа, выделяющееся и горящее при свете памяти, как витраж в готическом соборе. Леденцовое сказочное кремлевское окно, за которым любимый палач. И вечерний двор, тени убиенных, живые еще жертвы, милые доносчики — кромешная тьма разочарований, предательств, зависти, раскаяний. А посреди пустого двора — пьяница, нищий, поэт, мудрец, гений. Неудачник, написавший «Зависть», «Три толстяка», «Вишневую косточку», «Список благодеяний».

И мама моя гордится и тем, кто за окном, и этим, кто во дворе.

Именно из Олеши я впервые, юношей, задолго до Шелли, узнал, что у каждого пишущего человека есть, оказывается, свой демон. От его силы зависит, собственно, все. Но всегда будьте готовы к тому, что чужой демон может быть сильнее вашего.

Новая — старая, потому что здесь растворены знаменитые «Ни дня без строчки», — книга Юрия Олеши названа печально и торжественно: «Книга прощания». Прощания или прощения, думаю я. Сам прощает всех или всех просит простить его?

В сущности, все такие произведения-дневники более или менее одинаковы: мысли о жизни и смерти, сомнения, оценки, самооценки — от восторгов до уничижения, печали, сны, планы, наброски, откровения, остроты, разочарования, клятвы, выписки, наблюдения. Неожиданный монтаж сознания и воображения.

А в результате все служит одному — доказательству того, что жизнь слишком коротка, чтобы во всем и со всеми объясниться с высот судьбы или из ее ущелий. И вот, коротая нищету и неудачу, успех и славу, ты записываешь, как проклятый, все — свои страсти и обиды, свои восторги и иронию, свои открытия, свою зависть и великодушие.

А демон твой смотрит на тебя и усмехается. И похож он всегда на самого тебя и на твое время.

Жизнь данного индивида в данное историческое время — совпадение или неизбежность? Как, почему судьба оказывается подцепленной зубцами исторического механизма? Ты ненавидишь этот механизм, ты презираешь его. Но если он вдруг с кафкианским равнодушием перестает удерживать тебя хотя бы за шкирку, ты немедленно кидаешься к своему демону и на коленях молишь о пощаде и помощи.

Но только почему не ангела, почему?

А потому, что ангел, как говорил нам Кьеркегор, только ангел является самим собой и не участвует ни в какой истории.

Прочтите, все пишущие, эту книгу Юрия Олеши.

Он управляет словами, образами и метафорами на зависть самому Набокову. Но не это главное. Главное то, что это великая книга о расплате. За взгляд и слух, за летнюю веранду, за прозрачный морской воздух, за скорость авто, за тонкий папиросный дым, за фиалковый взгляд из-под берета, за гениальность похмелья, за стиль, гуляющий сам по себе по улице Горького в компании пижонов и полубогов, за удачу существования и неудачу бытия — за шумный и хмельной праздник трагизма. За Историю.

Мое поколение уже старше Олеши. Но где наш блеск, наше фраерство, наше величие в плащах «болонья» и машинах «Победа», наши романы с голоногими блондинками под аккомпанемент южного джаза, наши дружбы с бандитами и цыганами, наша нищета, которая весила больше, чем любой золотой кумир, где наше великое братство и наше бесстрашное подполье, где, наконец, именно наша исповедальная неповторимость?

Ведь все было, было! Так где же наш стиль? Где наша проза, наш театр, наше кино? Что оставим мы после себя, кроме теней и отражений, похожих на нас только в профиль?

Пока не поздно — станем читать Олешу! Не то история огромными жирными губами с жадным и равнодушным свистом всосет нас в себя, утроба раздутая, и выделит в качестве удобрения — для чего? — для чьего? — произрастания — под голубым небом, в ровном и теплом воздухе неосуществимого будущего.

С поколением Олеши у нас много общего. Как и у них, у нас были и есть сыны века и сыны света, как и они, мы порой казались себе великанами, попавшими в страну лилипутов, но делали шаг и оказывались лилипутами в стране великанов.

Нас объединяет с ними одна и та же великая неудача — наше время. Но главный урок «Книги прощания» как раз в том, что любое время надо использовать. Любое. И в любую погоду. И в несвободу, и в свободу.

До конца дней Олеша заклинал своего демона. Не просил ни золота, ни литавр, ни колесниц, ни венков, ни рабынь. Просил ясного ума, острого зрения и связи с миром. А за это был готов отплатить правдой, откровенностью, силой слова, страстью, а не рефлексией и метафорой, превращающей любую тьму в солнечный день.

Я видел Юрия Карловича Олешу не только в детстве.

В юные годы, не эпигонствуя, а подражая как способные ученики-копиисты великим мастерам, мы были завсегдатаями знаменитого кафе «Националь». Чаще всего во втором зале, за одним и тем же «своим» столиком сидел Олеша во главе компании. Мы смотрели на них издалека, но старались пройти мимо, чтобы услышать, как они острят.

Совсем близко я видел его еще один раз.

59-й — студенческий — год. На зимние каникулы радостно метнулись в Ленинград, такая компания: Юра Ильенко, Давид Маркиш и я. На какие шиши? А Бог знает! Денег, кажется, тогда не было вообще, никогда. Мы существовали, как птицы небесные, но, как и сказано, корм находился всегда.

Без денег и со смехом — шатаемся по Ленинграду. Невероятно снежная, веселая, молодая зима. Все бело, хмельно, смешно, прекрасно. Возвращаемся — со смехом — в Москву. Расстаться нет сил. Идем — со смехом — в «Националь». Швейцар Леша отворяет нам пошире двери.

То ли оттого, что там дьявольски много курили, в «Национале» всегда стоял туман. Впрочем, может быть, это туман памяти.

И вот из тумана появляется человек с трагическим лицом, маленький, но с такой мощной грудью, что она до сих пор кажется мне похожей на киль гигантской морской птицы. Олеша. Он идет к нашему столу, потому что знает молодого Маркиша.

Конечно, тогда я не думал и не чувствовал так, как сейчас. Но уверен: именно этот образ человека в вельветовом пиджаке с обтрепанными рукавами навсегда внушил мне понимание решающей психологической разницы между нищетой и нищенством и лишил — почти, если быть честным, — страха перед бедностью и поклонения успеху.

Давид Маркиш представил нас, назвал. Олешу это совершенно не заинтересовало. Сейчас думаю, что просто у него уже была готовая фраза, которую он почему-то захотел проверить на трех молодых веселых обормотах, сразу присмиревших при его подходе.

— Старики, — сказал он, — я только что из сумасшедшего дома. Сумасшедшие приняли меня, как родного.

В 60-м году он умер.

Писателю дано все — быть деревом, быть животным, испытать муку неодушевленности, безграничение безумия, красноречие бессловесности, величие и низменность страдания, дано погибнуть, дано воскреснуть.

Для чего воскресает в своей книге великий неудачник Олеша? Для нас. И для прозы, и для театра, и для кино. Чтобы это все-таки было.

В 22-м году Михаил Кузмин писал: «Искусство возвращается к своим эмоциональным, символическим и метафизическим истокам».

Значит, надеялся.

Я просыпаюсь ночью, встаю, иду к окну. Никакого демона на дереве, конечно, нет, это я так, для красного словца, а вы уж и поверили. Дом действительно строят.

П Р О Е К Т Ы

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

Завершение четырех проектов

Слышатся возражения, что выбери человечество двенадцатиричную систему взамен десятичной, не стал бы сейчас драматический вопрос о конце тысячелетия. Однако же человеческая история именно и надышана подобными человеческими изобретениями и конвенциональностями. Сознательно или бессознательно, человечество укладывает в эти исторические эоны большие историко-антропологические проекты, не совпадающие с отдельной человеческой жизнью ни по длительности, ни по задачам и наполнению. Возможно, с космогонической или теогонической точки зрения ничего и не происходит, но в пределах человеческой культуры мы, несомненно, подошли к определенной черте.

Так как же тогда можно описать нынешние времена в терминах и горизонте интересующей нас проблемы? Пожалуй, что в виде завершения четырех больших общеевропейских социокультурных проектов. Сразу оговорюсь, я имею в виду только европейское секулярное искусство. Все вторжения неевропейского, ориентального и несекулярного будем считать (в пределах данного узкого и конкретного описания) маргинальным и декоративным элементом, не включающимся в основную структуру проектов и не имеющим серьезного влияния на него.

Если ход изменений (я постесняюсь употребить здесь слово «развитие») в искусстве рассматривать не на примере смены стилей, школ, направлений, а на примере неких больших драматургических взаимоотношений культуры и творческой личности, что здесь поименовано проектом, то нынешнее время предстанет как финальная стадия, изношенность четырех основных драматургий. По мере их возникновения они отнюдь не отменяли друг друга, но переплетались, включались друг в друга, на разных стадиях и в разных регионах создавая весьма причудливые сочетания при разной изношенности каждого. Но завершение их, то есть драматургическое исчерпание как живых и актуальных, совершается или совершилось именно в наше время. Теперь поименуем эти проекты и обратимся к ним.

Возрожденческий проект. Проект авторского, персонального, подписанного искусства. Со времен Ренессанса во всех перебираемых вариантах авторство идентифицировалось то со школой, то с жанром, то с неким специфическим авторским стилем, то с определенным конструктивным приемом, то с жестом и поведением, пока окончательно в современном радикальном искусстве не остановилось в своем определении на тавтологической формуле: автор — это автор. Это имя, подпись! Именно сложность легитимации имени и вписывания его в большую культуру породила огромное количество институций, назначающих, легитимирующих и валоризирующих художников. Собственно, они стали прямыми соучастниками, соавторами самого творческого процесса. Это функцио-

нирование современного искусства отражает всеобщий процесс нарастания посреднических и сервисных служб и институций, оттесняющих реальное производство и перенимающих многие властные функции. То есть драматургия «автор — не автор» в своем развитии прижалась к самой границе *не*искусства (в привычном, традиционном его понимании), просто являя миру и социуму новый тип креативной личности со все расширяющимся полем деятельности и ее финальным выкриком: «Я — художник!» Да, ты художник! И говорить больше, собственно, не о чем.

Просвещенческий проект. Он связан с идеей универсального, всеобщего, высокого и воспитательного искусства и наряду с возрожденческим образом художника Титана породил, прибавил к нему составляющую в образе художника Учителя, Просветителя и Мудреца. Сложившись в определенной исторической ситуации и ассоциировав себя с определенным властвующим классом, вместе с понятиями должного и высокого вкуса этот проект выдвинул как доминирующие и престижные некие роды художественно-творческих занятий — поэзию, философию и др. С перемещением зоны власти от аристократии к буржуазии и рынку, поменявшей иерархию и престижность занятий и увлечений, данный проект потерял эффективность в своей пропагандистской и воспитательной функции. Окончательно же он был дискредитирован итогами второй мировой войны. Однако же в Советском Союзе эти итоги, наоборот, были восприняты как торжество Возрожденческого проекта. Остававшаяся у власти вплоть до 60-х годов олигархическая элита, ориентированная на аристократический, пропагандистско-воспитательный тип искусства, сознательно архаизировала культурную ситуацию страны, принимая за образцы идеалы и способы бытования культуры XIX века.

Однако в наше время остатки этого общезначимого дидактического искусства окончательно коллапсировали во все ту же точку. Единственное, что оставалось всеобщим, поучительным и назидательным, — тот же самый художник и способы его объявления в культуре.

Романтический проект. Возникший в Германии и быстро распространившийся по всей Европе, он утвердил образ художника Гения, посредника, медиатора между высоким и низким. На протяжении XIX века менялось конкретное наполнение полюсов медиации: небесное — земное, прекрасное — безобразное, возвышенное — низменное, потустороннее — здешнее. Или, скажем, уже в XX веке Хлебников представлял себя посредником между древними глубинными тайнами языка и повседневностью речи. Маяковский — между высшей энергией социального бунта и банальностью обыденной жизни. Однако же в наше время в итоге накопившегося перебора различных медиаций обнаружилось, что художник есть медиатор пар экселянс. То есть оказались не важными конкретные полюса медиации. Опять остался один обнаженный художник, незащищенный никакими утвержденными и общезначимыми культурными практиками.

Авангардный проект — самый поздний из всех. В пределах общемодернистской культуры искусство этого проекта предъявило художникам основное требование непрерывных новаций. Предполагалось, что каждое новое поколение должно явить миру новую радикальную идею, отвергающую все предыдущие, объявляющую их недостоверными или частным случаем более мощного феномена. Естественно, мы рассматриваем движение и доминацию наиболее радикальных практик, не принимая во внимание разнообразнейшее количество всех прочих.

Драматургия взаимоотношений авангардного художника с культурой определялась инстинктивной реакцией последней на необычный жест и поведение художника: «Нет, это не искусство! Это крах всего святого!»

Затем следовало медленное, утомительное для обеих сторон привыкание. И так до следующего раза. И опять до следующего. И опять. Эта ситуация и породила до сих пор не теряющий обаяния образ проклятого художника, не могущего быть принятым и понятым при жизни, но после смерти становящегося кумиром и святым нового искусства. Так эта драматургия «приятия — неприятия», вернее «неприятия — приятия», длилась на протяжении нескольких культурных поколений, пока окончательно не исчерпалась к нашему времени. Сейчас уже

как только художник с подозрительно восторженным блеском в глазах лезет в карман, чтобы достать нечто необыкновенное, невозможное, должное бы шокировать, культура заранее делает остановительный жест: «Согласна, согласна — искусство!» Опять все уперлось в художника.

Среди всех исчерпавшихся или опороченных социальных и культурных утопий единственной оставшейся нам в употребление и в последнее упование видится утопия всеобщности антропологических оснований. То есть все созданное и объявленное одним человеком может быть понято другим. Однако нынешнее пафосное, даже драматическое утверждение этой утопии только подтверждает сомнения и предощущения новоантропологического трансгрессивного выхода за ее пределы. Все уперлось в художника как предельного выразителя и артикулятора нынешней антропологической культуры. Исчерпанность всех этих драматургий, открытость, явность, предугадываемость способа бытия в них художников, способов порождения текстов (как вербальных, визуальных, так и всех остальных) и способов их считывания, понимания публикой превратили работу во всех разнообразных стилистиках — от матрешки до Малевича — в подобие художественного промысла. Естественно, не отрицаются возможные при сем высокие чувства и духовные переживания как самих творцов, так и воспринимателей. Все предыдущие рассуждения имеют в виду современное искусство в том его определении, которое совпадает с понятием искусства радикального, работающего, скорее, с новыми художественно-эстетическими стратегиями. Что же касается самих произведений искусств высокого прошлого, то они не отменяются и не превосходятся, поскольку не имеют практического применения. Они не заменяются более удобными или рациональными. Не включаются в более общие или корректирующие построения, как случается с научными теориями. И в этом смысле они — вечные. Но в их модусе коррелятов некоей социокультурной практики они со временем могут быть и непрочитаны или прочитаны достаточно неадекватно в случае исчезновения этой социокультурной или художественной практики. Как это случилось с перенесением иконы из храма в музей или, например, с аксессуарами шамана в этнографической коллекции. Интерпретация произведений прошлого может также значительно меняться при изменении статуса вышеупомянутой практики от высокой и властной до альтернативно-оппозиционной, маргинальной, поп-кичевой или художественно-прикладной.

Естественно, следует вопрос: что же за такие новые креативно-продуктивные художественные стратегии в превосхождение самых радикальных нынешних? Существуют ли они вообще в пределах нашей антропологической культуры? Есть. Вернее, есть предположения, лежащие в пределах ново-антропологических и виртуальных экстрем. Но это уже совсем-совсем другой вопрос. Оставим его до следующего случая.

СНЫ О ЧЕМ-ТО БОЛЬШЕМ

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

Похвала плохому шоколаду

Однажды, в пору моей советской молодости, я скромно и пошло отдыхала на Рижском взморье в милой женской компании. Среди прочих лиц выделялась статью и доброжелательным обаянием одна молодая оперная певица. Веселая и речистая, она всегда готова была поделиться секретами красоты и рецептами блюд. Один ее рецепт потряс меня уже в экспозиции. Он начинался так: «Вот, если дарят плохой шоколад, то его можно сварить и получится потрясающе. Надо взять...»

Честно говоря, я не помню, что надо было взять. Я глядела на певицу и понимала, какая пропасть разверзается сейчас между нами, до той минуты болтавшими столь мирно и дружно... Никто и никогда не дарил мне, как закончилось детство, никакого шоколада — ни плохого, ни хорошего. Более того, я вряд ли смогла бы уловить разницу между плохим шоколадом и хорошим шоколадом. Еще более того, если бы мне вдруг подарили плохой шоколад, я бы не стала его варить, а сохранила на вечную память. Образ жизни, при котором даровой плохой шоколад поглощают после неспешных и затейливых метаморфоз, был недоступен мне навеки и абсолютно, точно так же, как посещение мужского отделения Сандуновских бань или венчание с Никитой Михалковым...

Но словосочетание «плохой шоколад» обогатило мой камерный философский словарь. Здесь есть над чем мыслить. Что делает шоколад «плохим», не отнимая у него при том кардинальные свойства шоколада? И чем является существование «плохого шоколада» — рядовой оплошностью несовершенного Бытия или необходимой ступенью в иерархии качества? Возможен ли «хороший шоколад» без «плохого»? И где та грань, где заканчивается осуществление имманентных свойств «плохого шоколада» и начинается область мнимостей, когда мы возмущенно утверждаем: «Это вообще не шоколад»? Как это важно понять, занимаясь рассуждениями об искусстве, которое и есть «хороший шоколад», «плохой шоколад» и «вообще не шоколад».

Мое вступление в коварную паутину различения всех этих тонких прелестей грянуло в мои одиннадцать лет. Роковую роль в этом сыграла советско-румынская картина «Песни моря», та самая, где Дан Спэтару лихо верещал: «От зари до зари, от темна до темна о любви говори, пой, гитарная струна». Каждый день в течение двух лет, до страшного часа, когда я увидела фильм «Песни моря», я ходила в ближний новостроечный кинотеатр «Планета», где созерцала весь репертуар десятки раз. Я была тихо счастлива на свой шизофренический лад. И вот я посмотрела фильм «Песни моря». Он шел и на следующий день, и мне пришлось опять идти в кинотеатр «Планета» и смотреть фильм «Песни моря», и я впервые подумала, что я этот фильм больше смотреть не хочу. Ужасная мысль пришла мне в голову. Я поняла, что «Песни моря» — плохой фильм. До «Песен моря» я и не подозревала, что фильмы способны быть плохими. О, тут и начался процесс, который привел меня впоследствии на страницы журнала «Искусство кино». Я стала различать плохое кино, хорошее кино и вообще не кино. Я впала в аристократизм вкуса, гордыню и полемику. Это была долгая, воинственная и прекрас-

ная эпоха моей жизни. Я постоянно требовала от искусства «хорошего шоколада» и отвергала «плохой». Разум торжествовал. Душа зашла в тупик.

Выход из тупика мне подсказал несколько лет назад мой любимый режиссер Тим Бёртон в картине «Эд Вуд». В этой прелестной вещице идет речь о судьбе режиссера, признанного в Голливуде самым плохим режиссером всех времен и народов. (О, самонадеянные американцы! Поглядели бы они рядовую продукцию «Мосфильма» — «Ленфильма» 70-х!) Эд Вуд — законченный придурок с большими тараканами в голове. Всё, что он делает, убого и смехотворно. Это ходячая жизнерадостная нелепость, хронический неудачник, помешанный на самоутверждении. Он окружен такими же дружками — старенький бывший исполнитель Дракулы, ныне гибнущий от наркотиков, прорицатель, которому не удается сделать ни одного путного пророчества, неудачница, ведущая программы ужасов на ТВ... Сплошь пораженцы и придурки. И они, по Бёртону, прелестны! Они не знают отравы успеха, над ними смеются, они проваливаются, бредут печально по улице, плачут, отчаиваются, они отважны и беззащитны. В конце фильма Эд Вуд (Джонни Депп) разговаривает с Орсоном Уэллсом, встретив того случайно в кафе. Они говорят, как трудно жить гордому режиссеру, и понимают друг друга. Первый режиссер беседует с последним на равных, и это поразительно верно. Нет Эда Вуда без Орсона Уэллса, но нет и Уэллсов без Эдов Вудов. Нет хорошего шоколада без плохого шоколада.

Мне случалось составлять журналы и сборники статей. В любом единичном случае надо иметь пару-тройку хитов, приличный основной корпус и — обязательно! — несколько плохих материалов. Иначе хиты задохнутся, а уровень корпуса не будет внятен. Видимо, движение мысли по форме объектов обязательно должно проходить через различение, препоны и шероховатости. Мы не созданы для непрерывного созерцания «хорошего». Оно, вероятно, было бы непереносимо. Поэтому стремление к совершенству в искусстве похвально, но подозрительно. На самом деле заботиться следует о пропорциях «хорошего» и «плохого», допустив за «плохим» священное и нерушимое право на жизнь.

Задумывались ли вы над тем, отчего это самым строгим и ревнивым собирателям театральных трупп никогда не удавалось собрать труппу только из хороших актеров? Всегда есть некто, полноценно, с веским основанием несущий негласный почетный титул «плохого актера». Он не зовет нас на встречу с прекрасным. Не блещет гранями мастерства. При виде его не раздаются вздохи восхищения, а наоборот, зритель начинает интересоваться шоколадными конфетами в шуршащих обертках и загадочным зрительским вопросом: что написано в программке? Для чего он нужен, рыцарь печального образа, «плохой актер»? А для того, чтоб мы ослепительно ясно увидели, как хороши другие. Это его миссия. Она возложена на него неумолимой идеей Разнообразия и духом Различия. Скорее всего всякая успешная человеческая отрасль или вид деятельности имеет свою квоту «плохого», и если она не выходит из положенных границ, решительно ничего опасного не происходит. Скажем, пять-шесть плохих актеров на труппу человек в двадцать при семи-восьми крупных талантах — нормально. Но вот вся труппа из плохих актеров, которые считают себя хорошими и старательно поддерживают себя в этом убеждении, — беда. И беда эта оттого, что в невинную игру Разнообразия замешалась старая грозная битва кого-то с кем-то, которую мы называем борьбой добра со злом и о которой уже слышать не можем по заезженности понятий.

Зло хочет внушить нам, что оно всего-навсего «плохой шоколад», необходимое и естественное дополнение добра. Вспомните аргумент булгаковского Воланда, сказанный Левию Матвею: ты хочешь лишить планету тени из-за своей фантазии наслаждаться голым светом. Левий глуп и возразить не может. Но так называемое зло вовсе не тень от света. Тень не подменяет свет, не борется с ним и не пожирает его, не искажает существо предметов, на которые падает, не может искоренить источник света. Тень не самостоятельна, зависима, временна, легка и невинна. Столь же невинна, как сочинения графа Хвостова при живых Пушкине и Жуковском, как актер Н.Н. при действующих Смоктуновском, Луспекаеве и Копеляне, как слабая статья в журнале, где есть несколько отличных статей. Подарили вам плохой шоколад, вы попробовали и поняли, что содержание какао-бобов ниже 50 процентов, сахар завышен, сочетание орехов неудачно, ну и думать забыли. А вот если вы откусили шоколаду и отравились, то это уж был не шоколад, а покушение на вашу жизнь. Графоман, пописывающий стишки в осенней

скуке дворянской усадьбы, — тень Фета и Тургенева. Орда бандитов, творящих суд и расправу, пожирающих блага бытия, каковыми были большинство советских писателей, не имеет право называться «плохими» и претендовать на святое прозвище «графоманов». Плохой писатель должен быть тихим, грустным, трогательным, нелепым, сумасшедшим, милым, как Эд Вуд. Плохой деятель искусств — миссионер Разнообразия, он обязан покорно нести свою ношу и плохо делать то, что другие делают хорошо, потому что у него нет таланта, а любовь к творчеству в него коварно вложена. Плохой должен стараться, трудиться, пить горькую, хранить в бумажнике затертую рецензию, где написано, что «приехал актер такой-то и играл скверно», как бессмертный Аркашка Счастливцев из «Леса» Островского. Вот уж подлинный гимн сути плохого искусства!

Хочется реабилитировать подлинно плохое, необходимое для различения хорошего, воздать должное его труженикам и мученикам — и оградить эту святую и невинную область от разбоя и бандитизма, с одной стороны, и отсутствия факта искусства, с другой. Надо заслужить право называться почетным именем «плохого произведения». Однажды меня спросили, правда ли, что фильм В.Бортко «Цирк сгорел, и клоуны разбежались» — плохой фильм. «Нет, извините, — отвечала я в сердцах (что поделаешь, такая температура). — Плохой фильм — это фильм Дмитрия Месхиева «Американка». А фильм Бортко — это то, что Белинский однажды назвал «бред куриной души». Зло и несправедливо. И Бортко, и Месхиев вовсе не бездарны. У них были и будут хорошие фильмы. И нет ничего страшного, если они сняли и снимут плохие. Даже подозрительно, если получилось бы иначе. Но на плохое, по-настоящему, честно и творчески плохое, надо потратиться и расстараться. И нечего стесняться. Да, плохо. Ходи орлом. Ты в своем праве. Исполняешь нелегкое возложенное на тебя бремя. Не утверждай только за ради Божьей матери, что это хорошо.

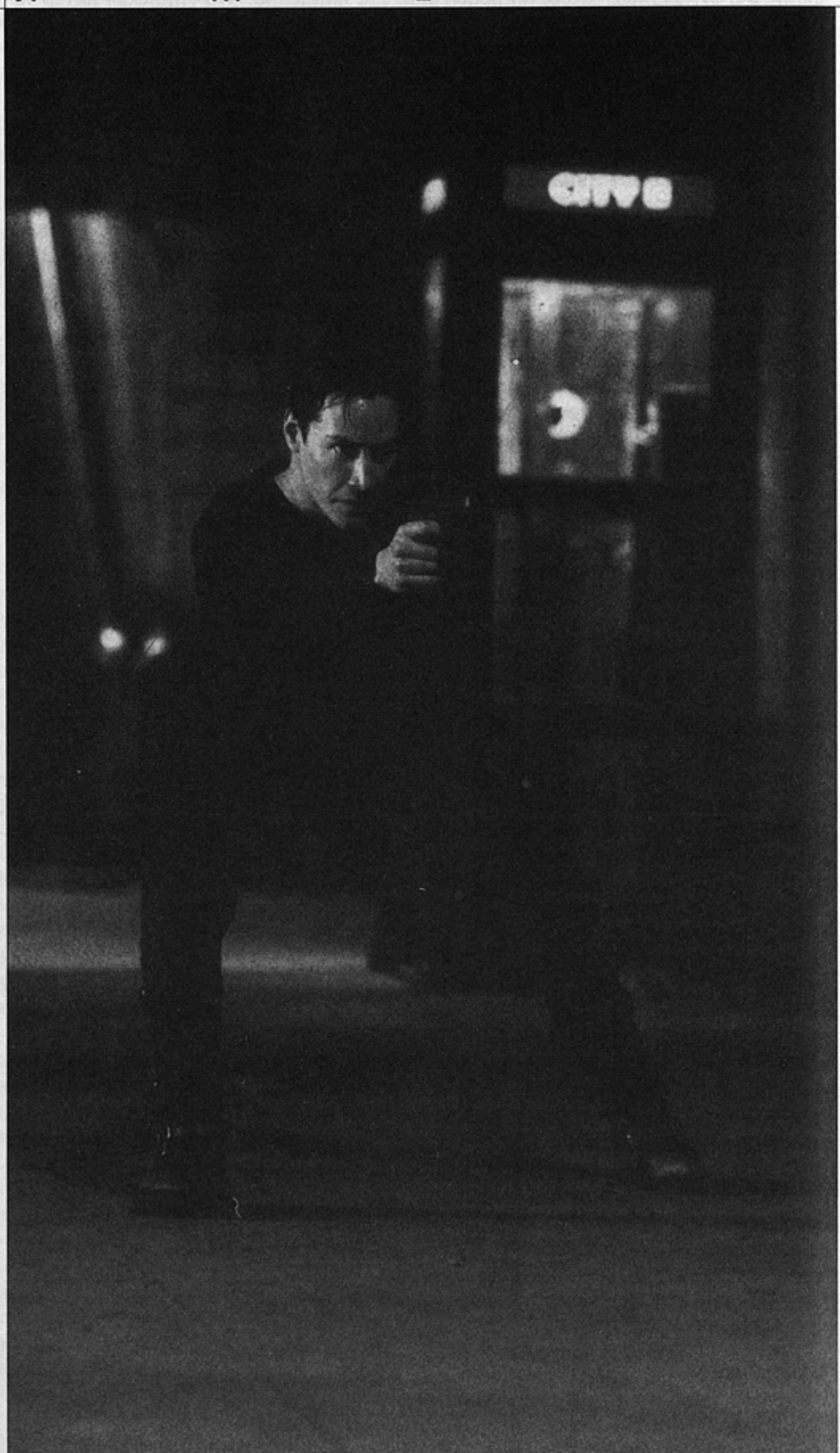
Где сейчас можно найти истинно плохое пение? Только в прославленной, крепкой оперной труппе. Любители плохого пения могут отыскать его в Мариинском или в Большом. Но, к примеру, не на эстраде, потому что там никто не поет, понимаете? Люди открывают рот под фонограмму. Нет самого факта пения. Плохие песни иногда пишет Розенбаум. Но не Игорь Крутой. Борис Гребенщиков, возможно, в кризисе. Но сама идея кризиса чужда певцу Юлиану! Плохие спектакли ставит порою Роман Виктюк. Но никак не Галина Волчек...

Возьмем те же «Песни моря» — что плохого они мне сделали, спрашивается? Я задумалась, затомилась, поняла, что фильм, не поддающийся повторному просмотру, не является хорошим, стала сравнивать, читать, подмечать, анализировать. Я сварила подаренный мне плохой шоколад, нашла ему применение. Плохое искусство то смешит, то наводит на цепь размышлений (неудачно? несовершенно? что именно? почему? где?). Отсутствие искусства или разбой (психологическая или идеологическая агрессия в мнимых формах искусства) не смешит и не вызывает размышлений. Оно занимается другими делами. В основном, истреблением света или его замещением.

В детстве я часто ходила в Ленинградский ТЮЗ. К началу 70-х там была собрана весьма приличная труппа, одних «первых сюжетов» было не меньше десяти. И был актер по фамилии, скажем, Моркович. Этот Моркович, анемичный, с неважной дикцией, без настоящего темперамента, без явного обаяния, неграциозный, скучный, получал, однако, небольшие роли, прилежно и отменно скучно их играл, не слышал ни единого доброго слова от рецензентов (разве, упоминая персонажа, скажут в скобках: Л.Моркович, и всё, глухо, как в могиле). И мы, юные фаны святого искусства, восхищаясь талантами прочих, всё смеялись над несчастным Морковичем. Не было у нас хуже ругательства, чем Моркович. А он шел на сцену, играл там, где блистали другие, пил свою горькую чашу бытия и был честным, замечательным маленьким, безвестным плохим актером. И когда я смотрю на самодовольные фикции, получающие нынче призы и награды, на раздутых пошляков, которые и знать не знают, «что такое хорошо и что такое плохо», ибо к отцу крошка не пришел и ничего не спросил, я думаю: милый, далекий, славный Моркович! Мир праху твоему, обломок «плохого шоколада»! О, если бы всегда плохое принимало столь невинный, столь скромный, столь трогательный облик! Если бы оно было тихим и грустным, как хорошо воспитанная дурнушка!

Разве я стала бы критиком? Я бы пошла в плохие поэты. Это же чистое счастье. Как вовремя подаренный «плохой шоколад».

И М Е Н А



«Матрица»

БРАТЬЯ ВАЧОВСКИ:

«Может быть, мы симулякры»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ КОРРЕСПОНДЕНТ THE ORANGE COUNTY REGISTER

Корр. Как можно убедиться, что вы на самом деле братья Вачовски?
Энди. Никак. Может быть, мы симулякры.
Корр. Как вам удается уходить от атак массмедиа?
Энди. Это нелегко.
Ларри. Мы все время шарим по Интернету и уничтожаем файлы про нас.
Корр. Если вы на самом деле братья Вачовски, ответьте, как ваша любовь к комиксам повлияла на вашу работу в кино?
Ларри. Мы выросли, читая комиксы и смотря фильмы. Странно, что эти два искусства разделяют. На самом деле они очень похожи. Кино — это графическое искусство. Не случайно же говорят «кинокартина»
Корр. Можно ли сказать, что ваше желание снимать кино выросло из вашей любви к комиксам?
Ларри. Можно сказать, что наше желание выросло из того, что мы рисовали комиксы, пока работали в строительстве. И еще нас очень вдохновила книжка Роджера Кормена «Как я снял сотню фильмов в Голливуде и не потерял ни цента». И мы подумали: «Ух ты! Мы напишем сценарий, позвоним Роджеру Кормену, и он даст нам денег, чтобы мы сняли фильм».
Корр. И вы написали сценарий?
Энди. Мы написали сценарий для малобюджетного ужастика, и народу он понравился, хотя был слишком стремным для того, чтобы снимать по нему кино.
Корр. И что же могло быть слишком стремным в те дни?
Энди. Ну, там было много каннибализма, вампиризма и тому подобного[1].
Ларри. Потом нас спросили, нет ли у нас более подходящего сценария, мы сели и написали сценарий про убийц[2]. Дино де Лаурентис купил его и спросил, нет ли у нас еще замысла, который нам хотелось бы реализовать. Мы ответили, что есть, но ставить этот фильм будем мы сами.
Энди. Он спросил нас, про что сценарий. Мы экали и мэкали и в конце концов рассказали ему сюжет «Связи»[3]. Он послушал и сказал с сильным итальянским акцентом: «Эта первая женщина — она лесбиянка?» И мы ответили: «Да». А потом он спросил: «А вторая женщина — тоже лесбиянка?» Мы кивнули, ожидая,

---

[1] Фильм назывался «Плотоядный» (Carnivore), и в нем, как объясняют Вачовски в другом интервью, в основном ели богатых, что и не понравилось продюсерам, «потому что в Голливуде все богатые». — *Здесь и далее прим. переводчика.*

[2] «Убийцы» (Assassins), 1995, реж. Ричард Доннер. В ролях: Сильвестр Сталлоне, Антонио Бандерас, Джулианна Мур. Сами Вачовски не любят этот фильм.

[3] «Связь» (Bound), 1996. В главных ролях: Джина Гершон и Дженнифер Тилли. Надо отметить, что довольно долго не удавалось найти актрису на роль активной лесбиянки — все боялись браться за такое, а Вачовски даже предлагалось переписать сценарий, чтобы Корки (Гершон) была мужчиной. В результате фильм стал культовым, и на одном из его сайтов в Интернете в 1997 году даже появился призыв: в наказание за то, что Киноакадемия проигнорировала этот фильм, бойкотировать церемонию вручения «Оскара», то есть не смотреть ее по ТВ, вместо этого еще раз пересмотрев «Связь».

что он завернет проект. Но он хлопнул в ладоши и закричал: «Мы сработаемся!»

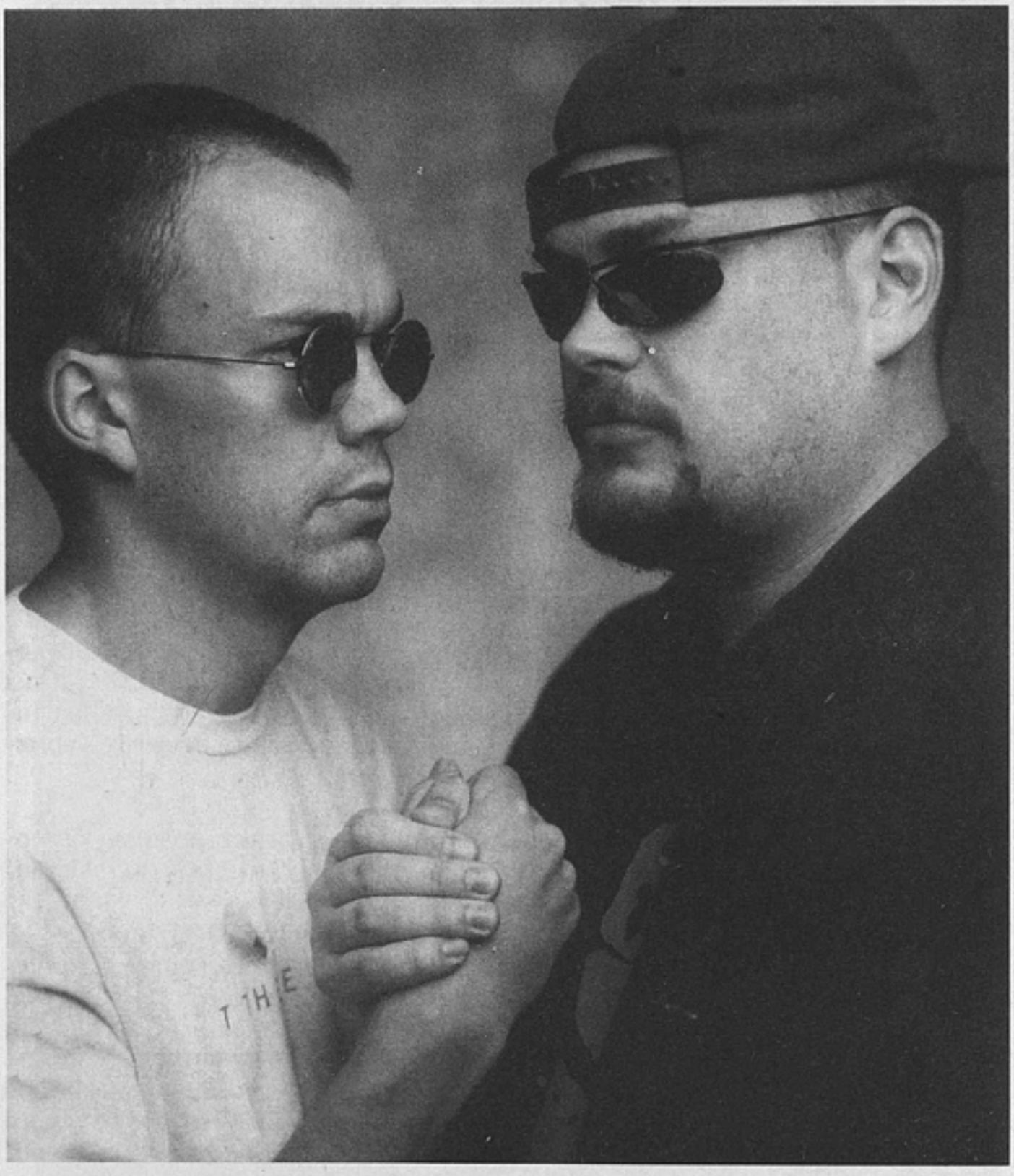
Корр. А потом была «Матрица»[4]?

Ларри. У нас было полно предложений после «Связи» по поводу лесбийских триллеров, а «Матрицу» мы написали до «Связи». Но никто ее не хотел брать. Все думали, что это слишком сложно.

Энди. Ушло два с половиной года, чтобы уломать «Уорнер Броз.» доверить нам эту постановку.

Корр. Это очень амбициозная работа. Вы планировали поднять жанр экшн на новую высоту?

Ларри. Амбиции заключались в том, чтобы четырех западных актеров помес-



Энди и Ларри Вачовски

тить в гонконгский фильм действия. Этого никто раньше не делал по очевидным причинам. Четыре месяца тренировок кун-фу — это не то, о чем мечтают большинство актеров. Так что можно сказать, что мы хотели поднять планку.

Корр. Как вы решились на такое, ведь это был всего лишь второй ваш фильм?

Ларри. Все началось со сценария, он был очень сложен. Джоэл и Лоренцо[5] предложили, чтобы мы нарисовали раскадровку в виде комиксов. Мы пригла-

---

[4] «Матрица» (The Matrix), 1999. В главных ролях: Кину Ривз, Кэрри-Энн Мосс, Лоуренс Фишбурн. Вышедший на Пасху 1999 года, фильм собрал в Америке 171,4 млн, а его сборы в остальном мире к концу года составили 285 млн (второе место после «Звездных войн»). Из них примерно полтора миллиона приходится на Россию.

[5] Продюсер Джоэл Силвер и президент «Уорнер Броз.» Лоренцо ди Бонавентура.

сили друзей[6], занятых в этом бизнесе, посадили их в маленькую комнату, и за пять месяцев они буквально нарисовали весь фильм. Для съемок этот комикс стал чем-то вроде Библии. Этот фильм стоил 65 миллионов[7], что вполне разумно для подобного рода фильмов.

Корр. А почему вы выбрали Кину Ривза?

Ларри. Многие звезды путались в сценарии, а Кину принял его без разговоров.

Энди. Он появился с целым ворохом заметок и развернул дискуссию о тех философских проблемах, в которых только мы с Ларри и разбирались.

Ларри. Он ловил все литературные аллюзии, знал архетипы и мифы, с которыми мы играли. Он разбирался во всем.

Энди. Мы сразу поверили, что не сможем сделать этот фильм ни с кем другим.

Ларри. Мы сказали ему, что хотим сделать самый физически сложный фильм из всех, что когда-либо снимались, и его глаза загорелись.

Корр. Как вы распределяете работу на съемках?

Энди. Примерно пополам. Шестьдесят процентов делаю я и сорок — он.

Корр. Почему в Голливуде так много братьев-режиссеров?

Энди. Так проще. Всегда можно попросить родственников о помощи.

Корр. Трудно ли было снимать?

Энди. Изнурительно.

Ларри. Я никогда не был на войне, но, думаю, это было что-то в том же духе.

Корр. Был ли момент, когда вы почувствовали, что все идет прахом?

Энди. В строительном бизнесе мы научились решать проблемы по частям. Если вы взглянете на весь проект в целом, то вас может охватить ужас. А если вы двигаетесь шаг за шагом, все выглядит куда более контролируемым.

Ларри. В один прекрасный день мы сказали себе: «Просто снимем еще одну «Связь». И думали об этих малых шагах, как об очередной «Связи». На «Матрице» мы сняли пять «Связей».

Корр. Вы думаете, этот фильм должны увидеть все? Расстроитесь ли вы, если этого не случится?

Ларри. У нас странные, эклектичные вкусы, и мы хотели снять фильм, который работал бы на нескольких уровнях. Мы думаем, что сделали лучший кун-фу-фильм с американскими актерами, так что если он понравится вам только на этом уровне — отлично. Но если вы захотите посмотреть немного глубже, то там тоже много чего есть.

Корр. Это тот фильм, который вы мечтали снять?

Энди. По крайней мере, очень близко к тому.

Корр. Вы готовы к следующему фильму?

Энди. Подождем и посмотрим, как этот пойдет.

Корр. Если пойдет хорошо, то вам придется давать еще много интервью.

Энди. О нет. У нас будет достаточно сил отказаться.

Ларри. Мы можем внести в наш контракт пункт, что не даем интервью.

Корр. Такое возможно?

Ларри. Если повезет — да.

The Orange County Register. 1999, Aut.

Перевод с английского и примечания С.Кузнецова

---

[6] И не только друзей — среди авторов комиксов был и любимый Вачовски живой классик Джеф Дарроу.

[7] Для сравнения: бюджет «Связи» составил 4 миллиона.

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Новый Лукас (множ. ч.)

Братья Вачовски интервью почти не дают. Думается, что за время феноменально успешного проката «Матрицы» они и десяти раз не встретились с журналистами. О них известно немного: родились и выросли в Чикаго, мать — сиделка, ставшая позже художницей, отец был занят в импорте станков. Оба родителя — киноманы, любившие смотреть по три фильма за воскресенье. Энди и Ларри до начала удачной кинокарьеры успели поработать плотниками и строителями, о чем, собственно, сказано в приведенном выше интервью.

По нему вообще довольно хорошо можно представить себе «братьев не-Коэн», как после успеха «Связи» окрестили их журналисты[1]. Аналогии в самом деле напрашивались: первый фильм Джоэла и Этана Коэнов «Простая кровь» тоже был стильным триллером, снятым не без влияния «фильм нуар». Но Вачовски дебютировали уже в другую эпоху, и для них классический черный фильм был всего лишь канвой, по которой они вышивали. Источником вдохновения для них, уже начиная со «Связи», служили графические образы комиксов. Где-то в промежутке между плотничанием и строительством Вачовски успели поработать в легендарном комиксовом издательстве Marvel, где они, в частности, писали диалоги для сериала «Восставшие из ада», поставленного по мотивам известного фильма и романа Клайва Баркера.

Разумеется, и до Вачовски кино знало людей, увлеченных культурой комикса. Однако обычно речь шла об адаптации уже существующего комикса (Тим Бертон первый, но далеко не единственный, кто приходит в голову). В свою очередь, режиссеры, напрямую работавшие в индустрии комиксов, обычно снимают совершенно не комиксовые фильмы (опять-таки первый пример — Алехандро Ходоровски). Вачовски же убеждены в тотальном родстве комикса и

[1] В интервью, данном после выхода «Связи», Вачовски сказали: «Коэны — великие режиссеры, они сняли пять великих фильмов. А мы только один. Тут и сравнивать нечего». Кстати, Коэны никогда не указывали себя в титрах как «братья Коэн» (предпочитая называться Джоэл и Этан Коэны) в отличие от братьев Вачовски.

кино, и потому, даже снимая некомиксовую по сюжету «Связь», все равно вдохновлялись этой культурой — в частности, легендарной серией Фрэнка Миллера[2] «Город греха». Вероятно, это заметили многие американские критики, но куда более значимым для дальнейшей кинематографической судьбы Вачовски будет влияние японских анимационных комиксов. Сама стилистика «Связи» — истории про двух лесбиянок, с жесткими эротическими и кровавыми сценами — напоминает об их порнографическом ответвлении «аниме хентаи». Ставшие на Западе объектом столь сильного интереса, что слово «культ» выглядит недостаточно мощным, «аниме хентаи» во многом построены на образах кукольных девушек (типа Дженнифер Тилли), зачастую связанных (!) и подвергаемых различного рода унижениям.

Впрочем, сразу после выхода «Связи» о комиксах вспоминали куда реже, чем о Квентине Тарантино. Учитывая, что на дворе был 1996 год, в этом нет ничего удивительного. Редкая статья о кино обходилась тогда без упоминания создателя «Криминального чтива». «Связь» записали ему в список подражаний вместе с «Что делать мертвецу в Денвере» и множеством других более или менее удачных стильных кровавых независимых боевиков. Однако сейчас, когда истерика несколько улеглась, стало виднее различие между Вачовски и Тарантино. При всей своей синефагии, Тарантино любит жизнь (пусть даже и в форме попкультуры), и оттуда его бесконечные разговоры о бигмаках, массаже стоп, родительских часах и песнях Мадонны. Чем дальше, тем больше он пытается воспроизводить жизнь — пусть даже и напичканную клише из фильмов, просмотренных им и его персонажами. Вачовски же из всей трэш-культуры любят, похоже, только кино и комиксы, и потому стремятся снимать стерильно. Жизнь как таковая им совершенно не нужна, в результате они закономерно переходят от жанра триллера к псевдонаучной фантастике, причем фантастике, ориентированной на стерильный и лишенный жизни мир компьютерной симуляции. Мир «Связи» — та же Матрица, та же иллюзия реальности, и потому от фильма-матрицы они переходят к фильму о Матрице. К «Матрице» как таковой.

Сама по себе идея «Матрицы» тоже обязана своим возникновением комик-

сам. Во время работы Вачовски в Marvel кто-то из коллег спросил братьев, нет

[2] Отметим, что в 1990 году Миллер создал комикс «Крутые» (не имеющий отношения к одноименному фильму Джона Ву), и его соавтором выступил упомянутый выше Джеф Дарроу.

«Матрица»

ли у них идеи для новой серии комиксов. Они ответили, что нет, и тут же начали думать, на случай если их снова спросят. Так и была придумана «Матрица»[3].

На этот раз влияние японской «аниме» было куда более заметно, правда, это были уже не «аниме хентаи», а футурологические «аниме» типа «Акиры» или «Призрака в доспехах». Несмотря на то что Вачовски называют себя большими фанатами Уильяма Гибсона[4], похоже, свой киберпанк они получили именно из японских комиксов. Вероятно, поэтому одна из главных идей Гибсона о том, что нет нужды выбирать между реальным миром и виртуальной реальностью, поскольку они стоят друг друга, оказалась Вачовски абсолютно чужда. В киберпанке их привлекла прежде всего эстетика, ради которой они даже пожертвовали радикальностью «аниме хентаи». Хотя в своих интервью они постоянно твердят, что в голливудском кино слишком мало секса, «Матрица» оказалась в этом смысле довольно пуританским фильмом — остается надеяться, что в одном из сиквелов мы еще увидим полуобнаженных красавиц в клешнях биомеханических чудовищ (один из штампов «аниме хентаи»).

Поставив целью поднять экшн на новый уровень, братья Вачовски не ограничились заимствованием из культуры комиксов и буквально брали свое добро там, где находили. Вторым после комиксов источником заимствований стало гонконгское кино — не только прочно введенный в голливудский обиход Джон Ву[5] или фильмы кун-фу, но и более маргинальные с западной точки зрения жанры, такие, как «гонконгское фэнтези». Так некоторые образы «Матрицы» — прежде всего образ Тринити — заставляют вспомнить экстраординарный фильм Джонни То «Героическая троица» (в России известен под названием «Палачи») с затянутой в черную кожу и летающей по воздуху героиней Мэгги Чун.

Вероятно, новизна «Матрицы» заключена как раз в сочетании обильных стилистических и жанровых заимствований с многочисленными интеллектуальными отсылками, рассыпанными тут и там. Персонажи цитируют Кэрролла, носят библейские имена и называются известными компьютерными терминами. Нео прячет диск в книгу Бодрийара «Симуляция и симулякры», количество мифологических, нумерологических и религиозных аллюзий сделало бы честь любому высоколобому постмодернисту. Но при этом «Матрица» остается фильмом действия и в то же время становится тем, что сами Вачовски назвали «грандиозный арт-хаус-хит».

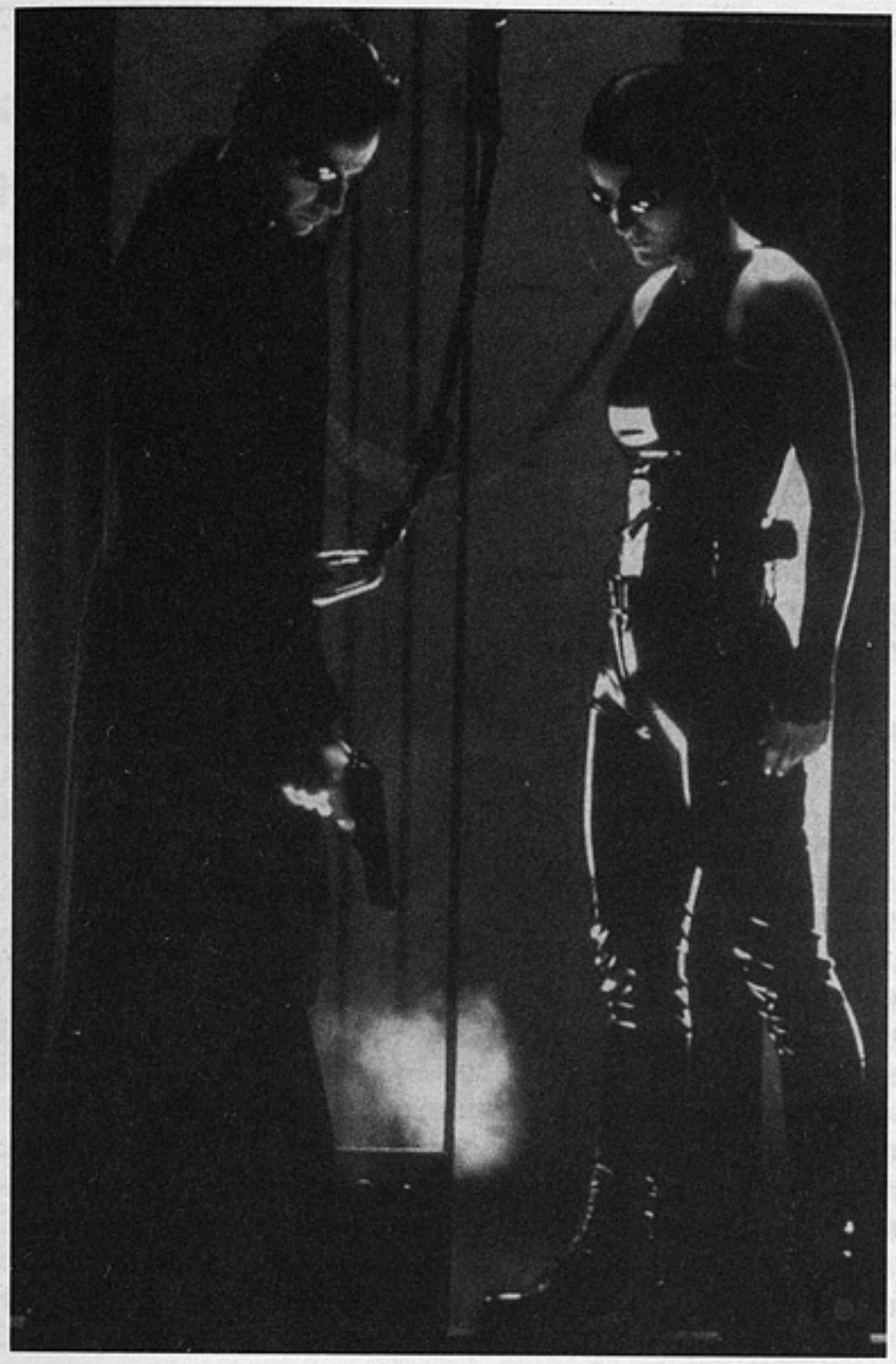
Фанаты на своих сайтах перечисляют эти аллюзии и выдвигают изящные версии, объясняющие имена персонажей и сюжетные ходы. Например, героя зовут Томас Андерсон, потому что он мессия (сын человеческий — Андерсон), который сам не верит в это (Фома неверующий), его хакерское имя Neo — анаграмма имени One (Единственный), означающего в мифологии фильма мессию, и так далее. Если бы я писал рецензию на «Матрицу», я тоже не отказал бы себе в удовольствии поиграть в подобные игры. Но если говорить о том, что нового принесли братья Вачовски в кино, важнее другое. Несмотря на постмодернистский принцип «слоеного пирога», в «Матрице» не возникает реального ощущения глубины. Часть скрытых смыслов на поверку оказывается пустыми

---

[3] Из многочисленных значений английского слова the matrix сами Вачовски выделяют два: «матрица как математический термин» и «матрица как матка». Среди неупомянутых ими, но, возможно, актуальных для интерпретации фильма значений остаются еще термин из теории Станислава Гроффа, психолога, который в 60-е годы много экспериментировал с ЛСД (у него было четыре пренатальные матрицы, соответствующие четырем стадиям инициации и одновременно четырем стадиям родов), и название сериала начала 90-х по имени главного героя Стивена Матрикса, киллера, которому в предсмертном бреду явились души всех убитых им людей. Выжив, он круто меняет свою жизнь и, чтобы искупить свою вину, начинает выполнять задания, выдаваемые ему ангелами-хранителями. Одну из ролей в этом сериале сыграла Кэрри-Энн Мосс.

[4] Как известно, Гибсону же принадлежит термин «матрица» в киберпанковском смысле слова. Он почти синонимичен «киберпространству» и означает ту внутреннюю реальность электронно-нейронных сетей, в которой, в частности, и существуют иллюзорные миры, создаваемые ИскИнами для героев.

[5] В отличие от Тарантино, цитировавшего мизансцены Ву, Вачовски временами дословно цитируют его диалоги (в частности, из «Крутых»). В одной из редких бесед со зрителями, отвечая на вопрос о Джоне Ву, они сказали: «Джон Ву был гений. Джон Ву остается гением».



«Матрица»

(«Будильник Нео показывает 9:18, а в конце появляется дата 18/9. В этом есть какой-то смысл?» — «Да, 18 сентября — день рождения моей жены»).

В хитросплетениях Дэвида Линча и Питера Гринуэя можно долго разбираться, в лабиринтах Вачовски смысла не больше, чем в «Звездных войнах»: значимые и оценочные характеристики персонажей заданы наперед, и все неожиданные находки ничего не меняют в восприятии фильма. Предатель Сайфер на самом деле Лю-Цифер. Ну так он и есть предатель, что с него взять; кроме того, его имя Сайфер означает «ноль». Значит, если Нео — «единица», то он — «ноль». Нео, оказывается, Христос — так он и есть Спаситель, это и так ясно. Вачовски ссылаются на Бодрийара, утверждавшего, что наш мир — симулякр, но в фильме это говорят открытым текстом без всякого Бодрийара. Иными словами, при некотором уровне образованности понятно, что «Матрица» не таит в себе третьих и пятых смыслов — они все видны при просмотре, так подкованный зритель сразу ловит все цитаты во «Влюбленном Шекспире». Успех этих фильмов как раз и объясняется тем, что они позволяют широкой публике насладиться постмодернистской игрой, доступной ранее одним интеллектуалам. Еще десять лет назад элитарные идеи Бодрийара вошли в массы, утилизовались, адаптировались для масс, превратились в сюжетные ходы боевика.

Иными словами, если Дэвида Линча времен «Твин Пикс» можно было уподобить Умберто Эко, то братья Вачовски скорее Б.Акунин — автор более поверхностный, но и более популярный.

Не случайно Вачовски не претендуют на победы на фестивалях и на получение «Оскара», а их диалоги достаточно просты и, несмотря на рассыпанные в них цитаты, неприхотливы. Они не забывают, что их цель — новый фильм действия, и почти в каждом из своих редких интервью повторяют: «Мы любим экшн, и мы хотели снять умный экшн, в котором была бы мифология, современное христианство и много чего еще. Но кино — графическое искусство. И строить сегодня все на диалогах — скучно. Это будет телефильм, а не нормальное кино. Даже не телефильм, а радиопостановка. А мы фанаты работы с камерой». Тарантино никогда так бы не сказал, не говоря уж о Линче или Гринуэе.

Зато так, вероятно, мог бы сказать Джордж Лукас: примитивность диалогов, на которую так пеняли первые критики старых «Звездных войн», не помешала ему создать новую мифологию. У Вачовски для этого тоже есть все шансы, и если Лукас строил свою философию Силы на даосистско-буддистском фундаменте нью-эйдж, то Вачовски возводят Матрицу на убеждении в иллюзорности реального мира и вере в существование иного мира, лежащего за его пределами. «То, о чем мы говорили, когда нам впервые пришла в голову идея Матрицы, — это тот вопрос, на который философия, религия и математика пытаются найти ответ. То есть вопрос о связи реального мира с другим миром, постижимым нашим интеллектом».

Вачовски не распространяются о своих амбициях, но на их месте я бы целил не в культовое кино последних пятнадцати лет, а в новую волну большого Голливуда двадцатилетней давности. Именно они больше других подходят на роль «молодой шпаны», что сметет с лица земли Спилберга и Лукаса или, если угодно, придет им на смену. Они не играют в «независимость», сразу предпочитая работать с мейджорами, не боятся большого бюджета и стиля Настоящего Голливуда. Они — вдвоем — имеют шанс стать вторым Джорджем Лукасом: со всеми финансовыми и культурными последствиями.

«Плохо, когда суть лежит на поверхности»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ МАЗУР

Серик Апрымов

Наталья Мазур. Серик, вы родились в 1960 году. Что вы можете сказать о своих сверстниках, которые сорокалетними людьми войдут в новый век? Ощущаете ли вы себя представителем поколения, объединенного общими взглядами на жизнь?

Серик Апрымов. Я и сейчас общаюсь с теми, с кем рос и учился. Что можно сказать о них, о нас, о моем поколении? Мы никогда себя не считали разочарованными или потерянными. Мы не романтики, как те же шестидесятники. У нас нет ностальгии по советским временам, как у поколения наших отцов. А в отличие от пятидесятилетних, от людей, которые хоть и не тоскуют по коммунистическому прошлому, но не смогли встроиться в новые времена, нам это сделать удалось. Я свое поколение считаю поколением прагматиков.

Н.Мазур. То есть вашему поколению удалось ухватить современную жилу?

С.Апрымов. В целом да, так как мы не испытали разочарования в прошлом и, в общем-то, нас не пугает будущее.

Н.Мазур. А что вами движет?

С.Апрымов. Принцип самоутверждения. И если взять бизнесменов, для которых деньги — самое главное, то надо заметить, что сегодня их заботит не только собственное благополучие — в этом плане они уже успели многого добиться. В Семипалатинске, где я родился и вырос, мои сверстники — владельцы крупных заводов, строят спортивные комплексы, финансируют команды спортсменов, устраивают различного рода состязания. То есть они соревнуются между собой и таким образом самоутверждаются.

Н.Мазур. А духовное начало...

С.Апрымов. ...у них есть. Я бы сказал, у них тяга к духовному общению, поэтому, наверное, мы и продолжаем встречаться. Я ведь тоже не могу общаться ни с теми, кто старше меня, ни с теми, кто младше.

Н.Мазур. Почему?

С.Апрымов. Нет точек соприкосновения. Мне легче со своими ровесниками, потому что мы лучше понимаем друг друга.

Н.Мазур. По вашим фильмам не скажешь, что вы прагматик.

С.Апрымов. По фильмам, возможно, и нет, но в жизни я деловой человек.

Н.Мазур. В таком случае, что вы ждете от своих зрителей? Какая реакция на ваши фильмы вас бы устроила?

С.Апрымов. Я очень много думаю обо всем этом. Мое кредо — говорить и показывать то, что от меня хотят услышать и увидеть, но эти желания я должен почувствовать сам. И то, что мои фильмы хотят смотреть, для меня является доказательством моей правоты.

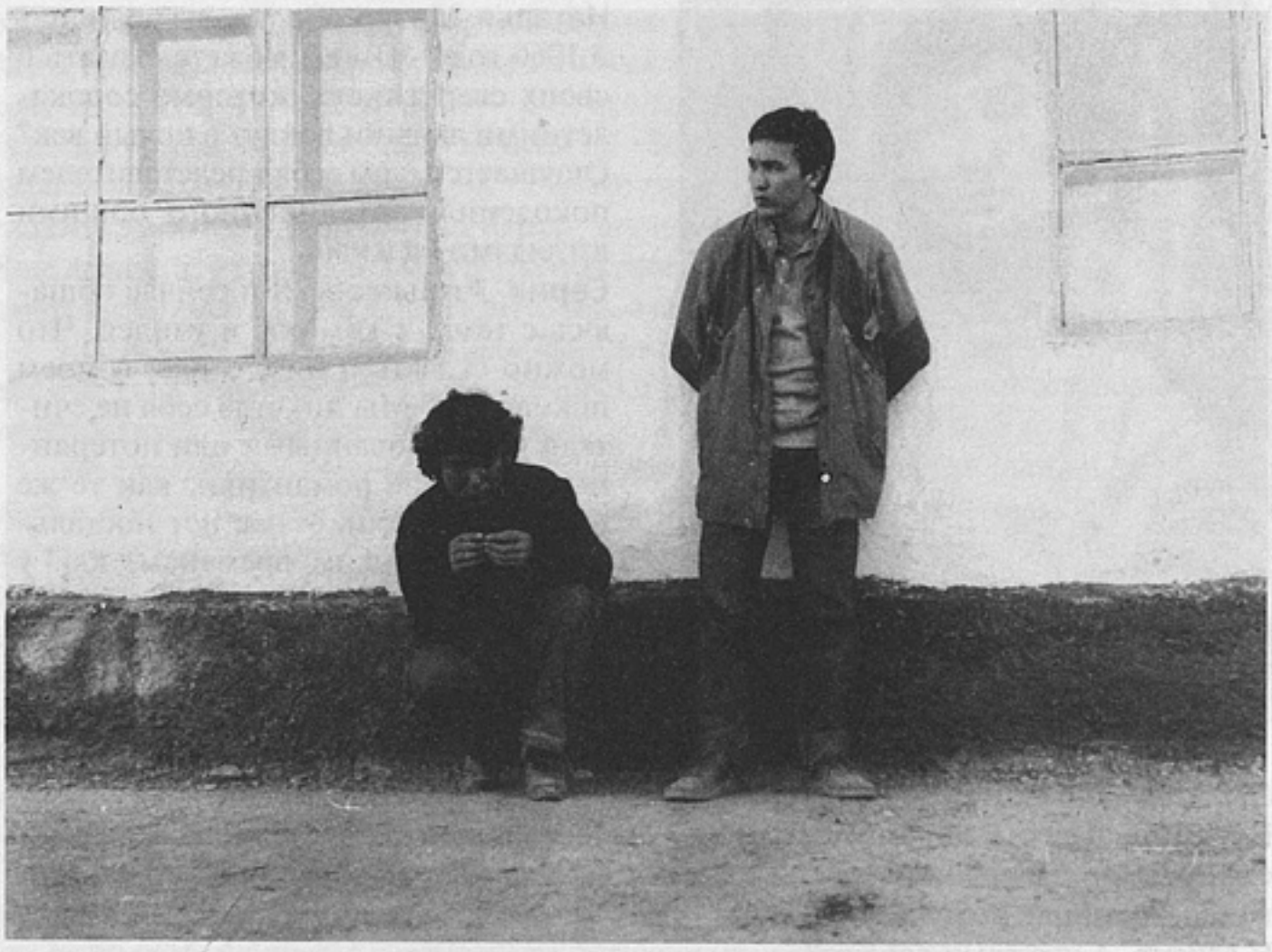
Н.Мазур. То есть вам все подсказывает сама жизнь и окружающие вас люди?

С.Апрымов. Да, я всегда отталкиваюсь от реальности и при этом стараюсь не обнажать личные амбиции и принципы. Хотя, наверное, так или иначе они проявляются в моих фильмах.

Н.Мазур. По вашим картинам выходит, что вы абсолютно не злой человек. Вы склонны думать, что доброта спасет мир?

С.Апрымов. Да, конечно. Правда, жена и дети, напротив, говорят, что я очень злой. Но это даже хорошо. Не люблю, когда внешне проявляется то, что я чувствую на самом деле, пусть это лежит в глубине.

Н.Мазур. И в «Конечной остановке», и в «Аксуате» есть все приметы нашего времени, включая даже убийства, которые сегодня стали вполне будничным явлением. Но ощущения чернухи, после которой жить не хочется, нет. У вас нет желания изменить окружающую действительность, воздействовать на нее?



«Конечная остановка»

С.Апрымов. Я ничего не хочу изменять, я просто хочу чувствовать саму жизнь, прислушиваться к звукам самой природы... Что же касается крови, то я не смакую такие вещи, потому что просто все это не люблю.

Н.Мазур. На одной из пресс-конференций вы сказали, что национальное казахское кино предыдущих поколений не знаете.

С.Апрымов. Да, это так.

Н.Мазур. А почему вы вообще решили заняться режиссурой? С какими мыслями, желаниями, намерениями пришли во ВГИК?

С.Апрымов. В школьные годы я хотел быть писателем, но сестра меня сбила с толку, сказала, что пишу с ошибками. Когда служил в армии, увлекся фотографией и было желание стать оператором, но оно тоже как-то само собой отпало. И я начал с того, что стал делать деньги — занялся торговлей. Было это во времена Андропова, когда все боялись даже дохнуть, а я ездил на Кавказ, возил шерсть на продажу. Меня очень забавляло чувство опасности, и было жутко интересно. Потом это тоже надоело.

Н.Мазур. Вы предприимчивый человек?

С.Апрымов. Думаю, что да, но моя беда в том, что сами деньги мне не нравятся, я от них не получаю никакого удовольствия. Когда они у меня были, я разбрасывал их налево и направо, но в принципе не знал, что с ними делать. Поэтому я бросил бизнес и начал искать нечто такое, в чем практически невозможно было бы достичь цели. По крайней мере, эта цель должна быть настолько далекой, чтобы можно было идти к ней всю жизнь. Вот так я почему-то решил стать режиссером, и мне это занятие понравилось.

Н.Мазур. Вы учились в мастерской Сергея Соловьева. Он оказал на вас какое-то влияние?

С.Апрымов. Да, конечно, и прежде всего своей абсолютной демократично-

стью. Соловьев сразу сказал, что если кто-то хочет просто научиться зарабатывать в кино, то достаточно знать три правила, которые он сообщит, и можно занимать очередь в кассу за деньгами. А в принципе он не собирается никого учить, а только лишь хочет привить вкус к хорошему кино и помочь проявить то, что заложено в каждом. «Но при одном условии, — добавил Соловьев. — У вас не должно быть никаких авторитетов».

Н.Мазур. Насколько я понимаю, так оно и случилось — у вас ведь и в самом деле нет авторитетов в кинематографе?

С.Апрымов. Абсолютно.

«Аксуат»

Н.Мазур. А как насчет «уроков французского» в «новой казахской волне», представителем которой вы являетесь?

С.Апрымов. На начальном этапе, когда мы только начинали снимать, нам нравились фильмы «новой волны». И в каких-то технических вещах и даже в драматургии мы, конечно, пытались им подражать. Но это было давно.

Н.Мазур. А совсем недавно вы сказали, что очень скоро режиссеры «новой казахской волны» разойдутся у ближайшего перекрестка. Значит, вас что-то объединяло?

С.Апрымов. Мы ведь пять лет вместе учились у Соловьева, который обещал нам привить хороший вкус к кино и добился этого. И хотя мы совсем разные люди и делаем разные фильмы, наши вкусы очень похожи. Мы не собираемся вместе, не обсуждаем общие проблемы, но я знаю точно, кто из нас не будет делать какие-то вещи, а кто — будет. А мне хочется от этого знания избавиться.

Н.Мазур. Вам хотелось бы, чтобы и вкусы ваши тоже менялись?

С.Апрымов. Разумеется. Я не хочу все время соглашаться с самим собой, хочу видеть свои недостатки, исправлять ошибки и снова ошибаться.

Н.Мазур. Стилистически ваши картины безукоризненно правдивы, вплоть до ощущения физического течения времени — такое решение тоже продиктовано самой жизнью?

С.Апрымов. Да, стилистика пришла от моего ощущения действительности. Возможно, поэтому я и не смотрел старые казахские картины. К примеру, когда актриса произносила что-то вроде: «О, жизнь! О, времена! О, народы!», — для меня это был конец фильма. Ведь, чтобы такое сказать, не знаю, что человек должен пережить, через что пройти, насколько быть глубоким, по сути, как Будда. Меня коробит, когда актриса, которая, уверен, ничего не читает и которую заботят только свои собственные проблемы, говорит подобное с экрана. Пафос меня очень раздражает.

Н.Мазур. Несмотря на жесткость драматургии и вполне определенный финал и в «Конечной остановке», и в «Аксуате», такое впечатление, что вас не столько интересует, что будет с вашими героями и как сложатся их судьбы, сколько то, как человек переживает данный момент, его внутренне противоречивое состояние. Заметно, как меняются представления героев о себе самих. Ведь даже такой, вполне уверенный в себе человек, как герой «Аксуата», перестает быть хозяином своего положения.

С.Апрымов. Это то, что испытываю я по отношению к старшему поколению, по отношению к родным, близким, к людям кино. Свое состояние мне и хотелось передать через моего героя, который говорит, что мы все лицемеры. Но я верю, что у каждого человека есть еще что-то святое. Андрей Дмитриевич Сахаров как-то говорил о том, что в структуре Вселенной есть эмоциональное начало. Собственно, от этой мысли я и отталкивался в решении предфинальной сцены фильма. Когда я спросил актера, исполнителя главной роли, что или кто для него является самым важным в жизни, он ответил: «Моя бабушка». «Вот так и говори», — сказал я ему.

Н.Мазур. Опять подсказала жизнь?

С.Апрымов. Я стараюсь не идти от ума, от головы. Считаю, что логическое мышление несколько примитивно. Когда не могу придумать какой-то сюжетный ход, мне нужно прислушаться к самому себе, к тому, что происходит внутри меня. На языке моего девятилетнего сына это называется «выйти из ума». «Папа, я понимаю, почему ты кричишь на меня и на маму, — говорит он мне, если я бываю излишне эмоционален, — значит, ты вышел из ума».

Н.Мазур. Насколько я теперь понимаю, очередной ваш «выход из ума» — это фильм «Три брата», работа над которым, кажется, близка к завершению?

С.Апрымов. Это тот случай, когда я изо всех сил стараюсь, чтобы работа не была завершена и картина просто не появилась.

Н.Мазур. Такое тоже возможно? С чем это связано?

С.Апрымов. Я не удержался от дешевого пафоса. Еще на уровне сценария, когда на худсовете все восхищались сюжетом, я уже понимал, что это не мой материал.

Небольшой поселок, рядом — военный аэродром, стоянка старых паровозов. Главные герои — старик, дети. Время от времени старик куда-то отгоняет эти паровозы, детям говорит, что к озеру. Они просят старика взять их с собой, но он постоянно отказывается. Тогда дети сами угоняют паровоз, не зная, что во время военных учений он является движущейся целью для истребителей-бомбардировщиков. И все дети погибают... В результате картина получается, как притча.

Н.Мазур. И поэтому вы не хотите заканчивать работу над фильмом? Неужели притча — это так плохо?

С.Апрымов. Плохо, когда суть лежит на поверхности, а мне бы хотелось, чтобы она была глубоко спрятана... И в «Конечной остановке», и в «Аксуате» я старался быть жестким, чтобы уйти от поверхностного взгляда на важные вещи. И, мне кажется, меня нельзя обвинить в том, что у меня это не получилось.

Н.Мазур. Действие нового фильма опять происходит в сельской местности. Город вас совсем не интересует?

С.Апрымов. Нет.

Н.Мазур. А с чем это связано? Вы ведь городской человек?

С.Апрымов. Я до десяти лет жил в ауле, потом мы переехали в город, но я его почему-то так и не принял. Правда, однажды даже про город снял фильм — «Сон во сне», но мне это все неинтересно.

Н.Мазур. Вы считаете, что люди, которые живут в ауле, и те, кто живет в городе, — это разные люди?

С.Апрымов. Я об этом даже не думаю, просто мое отношение к ним разное. Я городского человека вообще не чувствую, не воспринимаю. Когда аульный человек переезжает в город, он быстро теряет свою естественность. В городских естественности нет изначально, до этих людей невозможно, на мой взгляд, достучаться, докопаться до каких-то глубин, в них много показного. Но я понимаю, что это не проблема городского человека, прежде всего это моя проблема.

Н.Мазур. У вас уже есть новый замысел?

С.Апрымов. Есть только название — «Сон бабочки». Оно как-то случайно родилось, и с того момента я постоянно выясняю, сколько живут бабочки. Все

удивляются, никто не может понять, для чего мне это надо, да я и сам пока не знаю, что из всего этого получится и о чем будет этот фильм. Но, думаю, жизнь подскажет.

Н.Мазур. Значит, спонтанно рождается лишь первая строка, а дальше, что сама жизнь подскажет. Так получается?

С.Апрымов. Так. Поэтому я порой уединяюсь, а временами стараюсь быть больше в толпе. Я постоянно перемещаю свое тело, как бы кидаю его из стороны в сторону, потому что не знаю, в какой именно среде начнет «что-то» расти.

Н.Мазур. Кроме кино, вас больше ничего в жизни не интересует?

С.Апрымов. Ну, если только... Хотелось бы, конечно, влюбиться.

Н.Мазур. Вы ведь женатый человек...

С.Апрымов. Все так быстро обрастает бытом, забивается каким-то мусором, что хочется что-то в себе пробудить, почувствовать какую-то свежесть, испытать новые ощущения. Конечно, у меня есть ответственность перед семьей, и внешне все, что полагается, я соблюдаю. Но бывает, что завоешь, как одинокий волк.

Н.Мазур. А какова степень вашей личной свободы?

С.Апрымов. Внешние атрибуты для меня абсолютно ничего не значат и при малейшем желании могу разорвать все нити. Но вот справиться с самим собой мне гораздо сложнее. Ведь за годы я наработал какой-то вкус, имею определенный взгляд на жизнь, что-то люблю, а какие-то вещи не люблю — вот от этого всего я несвободен.

Н.Мазур. А как вы вообще воспринимаете жизнь?

С.Апрымов. Жизнь — это тайна. Просто сказать «люблю — не люблю» я не могу. Мне интересно.

Н.Мазур. Доставать деньги на очередную картину вам тоже интересно?

С.Апрымов. Я ведь говорил уже, что я прагматик. Поэтому когда вдруг появились люди, которые захотели вложить деньги в картину «Три брата», я им сказал: «О'кей, для вас я закончу этот фильм». Так что какие-то деньги у меня будут. А потом я ведь специально снимаю малобюджетные картины, чтобы ко мне не было никаких претензий. Скажем, на «Фару» потрачено миллион долларов, а на «Три брата» — шестьдесят тысяч. Понимаете, какая разница? Я всегда говорю, что прошу мало денег, чтобы от меня ничего не ждали: во сколько раз шестьдесят тысяч долларов меньше миллиона, во столько раз будет ниже и качество.

Н.Мазур. Но на самом деле вы очень серьезно относитесь к качеству фильма?

С.Апрымов. Я всегда стараюсь сказать то, что от меня хотят услышать. Это освобождает.

Н.Мазур. Литература, театр, музыка, другие виды искусства — они вас подпитывают?

С.Апрымов. Безусловно. Но опять-таки я ценю такие вещи только тогда, когда случайно на них набредаю.

Н.Мазур. Вы ведь прагматик, как же так вы доверяетесь случайности?

С.Апрымов. Вот прагматик, а абсолютно доверяюсь случайности. Кстати, мне приходилось наблюдать людей, которые, считая себя прагматиками, всегда старались следовать только логике. И представьте, очень часто они проигрывали. А вот многие творческие личности, которые внешне выглядят такими рассеянными, на самом деле, в глубине души весьма жесткие, расчетливые, точно знают, что делают. Так что понимайте, как хотите.

Н.Мазур. А у вас случайно не возникало желание продолжить историю «Аксуата», или вам больше не интересен этот герой?

С.Апрымов. Я не знаю, что завтра будет, из-под какого куста, как говорится, выскочит заяц. В этом смысле продолжение не исключается. Но искусственно я не цепляюсь за эту историю. Вообще не люблю цепляться. Не хочу быть привязанным ни к кому, ни к какой-либо женщине, ни даже к семье. Боюсь, что тогда многого не узнаю, ведь есть вещи, которые я могу пропустить. Знаете, как в анекдоте про двух хиппи. Они сидят у входа в церковь, и в этот момент к церкви подъезжает «скорая помощь». «Что там случилось?» — спрашивает один другого. Тот отвечает, что священник ногу сломал в ванне. «А что такое ванна?» — первый снова задает вопрос. «Откуда мне знать, — говорит второй хиппи, — я же не протестант». Так вот, если быть таким хиппи, то можно много чего не узнать, даже самого элементарного, а я не хочу себя ограничивать в познании.

РАЗБОРЫ

Фото Д.Демского

СЕРГЕЙ МУРАТОВ

Самосожжение

Смертельный репортаж

Это случилось в небольшом американском городе. Служащий промышленной фирмы позвонил на местную телестудию и пригласил оператора подъехать к месту, где он собирается выступить против своих хозяев, а затем совершить самосожжение. Репортаж был снят. В прессе разразилась дискуссия — имели ли документалисты право показывать, как человек сжигает себя, хотя бы и по собственному желанию.

Впоследствии инцидент был экранизирован в игровом сериале «Закон Лос-Анджелеса». В телефильме вдова погибшего подает в суд на компанию, показавшую репортаж. Муж никогда бы не совершил свой поступок, уверяла она, если бы не безнравственная практика телевидения и циничное поведение оператора. «Он стоял в шести шагах и снимал, пока мой муж обливал себя бензином и чиркал спичкой. Как вы могли стоять и ничего не делать?» «Но ваш муж сам позвонил в отдел новостей, — оправдывался оператор. — Сказал, что намерен сжечь себя перед зданием фирмы в знак протеста против того, что она закрылась, а рабочие места переведены за рубеж. Потребовал прислать журналиста с камерой. Я сообщил в полицию, позвонил директору. Тот сказал: отрази...»

«Вам не приходило в голову, что, снимая самоубийство, вы помогли событию состояться?» — спросил адвокат обвинения.

«Я больше девятнадцати лет работаю оператором. Я видел множество трагедий. Солдат, разорванных гранатами, голодающих детей. Я все это снимал. Если бы я об этом думал, то не смог бы выполнять свою работу».

«Ее муж известил и другие телекомпании о своем решении, — настаивал адвокат, — однако они предпочли отказаться по этическим соображениям».

«Когда пленка была отснята, — возразил директор, — ее включили в выпуски новостей всех телестанций. Мы маленькая компания. Боремся за свою аудиторию. Такие сюжеты люди хотят смотреть. Если нам будут говорить, какие новости снимать, а какие нет, то недолго скатиться к цензуре. В конце концов, никакого вторжения в частную жизнь не было. Оператор спичку не поджигал. Поступок жертвы — ее поступок. Все равно как если бы оператор снимал самоубийство китов, которые по неизвестным причинам время от времени выбрасываются на берег».

Так ли уж далека эта логика от логики поведения отечественных документалистов?

Мотивы и мотивировки

Произведения визуальной культуры требуют все большего вложения средств. Некоторые из них способны не только себя окупать, но и сами приносят доход. Иногда очень крупный, почти фантастический. В первую очередь это относит-

ся, разумеется, к тому, что мы называем культурой массовой. Не исключая бульварную периодику — криминальные сюжеты, сексуальные сцены, сенсационные выходки, оккультные акции и скандальные происшествия. Зрители в этих случаях становятся потребителями, произведение — товаром, а деньги из средства достижения цели превращаются в самоцель.

Такая трансформация не всегда очевидна. И не только потому, что создатели «товара» не спешат афишировать подлинные мотивы своих усилий. Многие не признаются в них и самим себе. (Психологи вообще считают, что подлинные мотивы человеком в принципе не осознаются.) Срабатывает защитная философия — за мотивы выдаются мотивировки.

«Народ нуждается в развлечениях». Разумеется. Как и то, что продюсер коммерческого вещания нуждается в высоком рейтинге, а его дают передачи, предлагаемые как развлечение. Прибыль и этика исключают друг друга. Чем выше прибыль — тем ниже этические границы. «Хочется рейтинга, и, чтобы привлечь внимание к своему продукту, нарушают все моральные табу», — признался как-то К.Эрнст интервьюеру «Общей газеты», сославшись в качестве примера на «600 секунд» как на печальный факт нашего ТВ. «То, что он (А.Невзоров. — *С.М.*) делает, делать нельзя. Но какое чудовищное количество фанатов у него было!»

Трогательна неподдельная зависть в последней фразе. Такие признания, впрочем, звучат нечасто. С одной стороны, останавливает чувство приличия. С другой — погоню за рейтингом удобнее выдать за заботу о зрителе: «Такие сюжеты люди хотят смотреть».

Секрет умножения зла

Первые репортажи о бастующих шахтерах на рельсах (1998) сопровождались сочувственными комментариями — авторы репортажей убеждали бастующих, что те не одиноки, что не сегодня-завтра к ним присоединятся учителя и медики. Такие репортажи шли едва ли не в каждом выпуске новостей. В «Останкино» стали звонить из разных городов: «Присылайте бригаду. Наши шахтеры тоже собираются перекрыть дороги и останавливать поезда. Если не пришлете, то мы на рельсы не выйдем». Документалисты не слишком часто склонны задумываться о том, что передача, иной раз независимо от целей, срабатывает как детонатор общественных действий.

...В английской притче два джентльмена прогуливались вдоль реки. Завернув за изгиб берега, они неожиданно услышали крик о помощи — в воде тонул ребенок. Один из них прыгнул в реку и буквально в последний момент схватил малыша. Но только вынес его на берег, как снова раздался крик — тонул другой ребенок. Не отдышавшийся спаситель опять бросился в воду. И тут раздался еще более отчаянный крик — в реке барахтался третий ребенок. Тогда второй джентльмен круто повернулся и побежал назад. «Куда же ты?» — крикнул первый. «Я хочу отыскать того мерзавца, который бросает в реку детей».

Привычная ситуация в журналистской практике. Услышав крик, естественно поспешить на помощь. Ты спасешь одного, может быть, даже второго... а то и третьего. Но если количество тонущих все прибывает, становится ясно, что надо искать причину. Оба джентльмена действовали согласно совести и долгу. Но каждый свой долг понимал по-своему.

В журналистике это соответствовало бы профессиональному долгу репортера и публициста. Конечно же, броситься на помощь не размышляя, кажется и человечнее, и благороднее. Но не меньшее мужество необходимо, чтобы отыскать «мерзавца».

Летом 1998 года, когда бастующие шахтеры легли на рельсы, репортеры тотчас оказались рядом. Для этого даже не надо было бросаться в воду. Шахтеры, собственно, и ждали такой реакции. Они вышли на рельсы, чтобы их увидела вся страна. Отчаянный поступок был адресован президенту, правительству, Государственной думе — властям, от которых зависело, будут ли они получать зарплату. Но не меньшая ответственность лежала и на средствах массовой информации.

Смелость факта и смелость мысли

Впервые забастовки шахтеров телевизионные репортеры показывали за девять лет до этого — в выпусках новостей 1989 года. Президент и правительство РСФСР тогда обещали поддержку, заручившись шахтерскими голосами на выборах. Впоследствии подобные акции повторялись неоднократно. Но всякий раз дело завершалось лишь полумерами. После чего интерес к шахтерам угасал не только у президента и правительства, но и у средств массовой информации. Журналисты предпочитали критику следствий, а не причин. Смелость факта ценилась куда больше, чем смелость мысли. Это был репортерский подход к событиям. Журналистов не слишком интересовал «мерзавец, который бросал детей в воду». Шахтеры обвиняли власти в бездействии. Но не адресовали такой же упрек телевидению. Они даже не понимали, что их судьба зависела и от четвертой власти.

На экране не было передач, а тем более циклов передач, расследующих криминальный механизм, срабатывающий с неукоснительным постоянством. Когда выделяемые правительством деньги не доходили до шахтеров, оседая в карманах посредников и чиновников. Когда те же чиновники за много лет так и не сумели начать реформу угольной промышленности. Когда повышение цен на уголь (по просьбе самих шахтеров) приводило к тому, что его уже никто не хотел покупать. Когда политики, в чьих силах попытаться реально изменить положение, использовали голодающих шахтеров, как аргумент в предвыборных сражениях (и были даже, похоже, рады, что есть такой убедительный аргумент). Документалисты ждали, пока гром грянет.

По сути дела, экранная журналистика ограничивала себя репортерской реакцией на происходящее, а для репортера нет ничего заманчивее, чем в экстремальной ситуации быть в центре событий.

«Вся страна превратилась в один гигантский железнодорожный тупик», — не без азарта сообщал ведущий «Скандалов недели» (23 мая 1998 года), предваряя репортаж из Анжеро-Судженска. На экране толпа детей, развернув транспарант «Голодные дети Анжерска», радостно скандировала: «Ельцина долой! Ельцина долой!», — показывая тем самым, что полотно железной дороги для них — заманчивая сценическая площадка. Судя по выражению лиц, ситуация всероссийской трибуны им очень нравилась. «Даже дети уже понимают, что экономические требования не помогут, — пояснял корреспондент. — Школы закрыты. Но лежание на рельсах само по себе стимулирует детское творчество...» Возбужденные присутствием телекамер, подростки объясняли, что живут без конфет, а мороженого не видят годами. Враг был найден: «Президента в отставку!»

На документалистов падал отблеск популярности, которую пожинали шахтеры. Разумеется, они не думали о последствиях, какие могли принести подобные передачи. К тому же на этот случай существовал и удобный тезис: если репортер станет думать о последствиях, то никакого репортажа не будет. Картина события окажется явно предвзятой. Между тем предвзятыми были как раз эти репортажи. Охотно давая слово шахтерам, документалисты не давали такого же слова пассажирам в остановленных поездах. Первые часы те тоже испытывали солидарность с шахтерами (многие месяцами и сами не получали зарплату), но проходило два часа, три, затем сутки, двое, и состояние их менялось.

Вот свидетельство жительницы Якутии, направлявшейся в Кировскую область к тяжелобольной матери и застрявшей у шахтерского пикета в том самом Анжеро-Судженске, где репортеры снимали декламирующих детей. «Там творилось нечто невообразимое. Все пути на километры забиты пассажирскими и грузовыми составами. Купить что-либо поесть негде — базарчики, киоски, магазины закрыты. Проводники пояснили: боятся шахтеров, которые забирают продукты для своего пикета. Нестерпимая вонь от человеческих испражнений. По вагонам ходят крепкие мужики, требуют у пассажиров деньги в фонд бастующих шахтеров. Милиция не реагирует: «У нас приказ ни во что не вмешиваться». Палатки. Костры. Крики, ругань». Нормальным ходом поезда пошли лишь после Новосибирска. Но застать свою мать в живых жительница из Якутии уже не успела.

Ни в чем не повинные пассажиры оказывались в невольных заложниках, как и жители регионов, на территории которых останавливались вагоны, — громадные неустойки предстояло заплатить из местного бюджета. Аман Тулеев объявил в своей области чрезвычайное положение и предупредил, что на грани закрытия металлургические предприятия и химический комбинат. Под Челябинском остановили состав с радиоактивными отходами. Уже неделя, как была перекрыта Транссибирская магистраль, блокирована дорога из Москвы в Воркуту, практически отрезан юг России. Тульские шахтеры грозили перекрыть дорогу на Москву.

«Шахтер в России больше, чем шахтер, — горько оценил ситуацию в «Известиях» А.Подрабинек. — Шахтеры, — писал он, — шантажируют правительство, взяв в заложники всех остальных граждан России».

Собственно, выходя на рельсы, шахтеры и не думали никого шантажировать. Они думали лишь о том, как помочь себе в безвыходном положении. И надеялись на содействие телевидения. Но журналисты, охваченные гражданским негодованием и не видевшие в происходившем ни грана собственной вины, на самом деле помогли своим героям стать невольными террористами.

Задуматься о последствиях

Профессиональное сообщение в выпуске новостей содержит все факты, необходимые для понимания ситуации. Но оно же исключает побочную информацию, способную вызвать негативные общественные последствия. Например, уведомления о готовящихся общественных беспорядках с указанием места и времени — где и когда они могут произойти. Или те же призывы к учителям и медикам присоединиться к шахтерской акции, исходящие, к слову сказать, от авторов репортажей. В последнем случае журналист рискует оказаться не столько информатором, сколько подстрекателем, а обнародованный прогноз обернется реальностью именно в силу массового оповещения.

Разумеется, никакая истина не опаснее тех последствий, к которым приводит ее незнание. Но это не освобождает документалиста от необходимости задуматься о последствиях. Ибо фрагментарный факт, изъятый из контекста происходящего, сводящий противоречивую ситуацию к одномерной сенсации и обнародованный без учета массового сознания, может вызвать общественную реакцию, несоизмеримую с социальным значением этого факта.

Опасность нежелательной информации многократно возрастает, когда речь идет о военных действиях, этнических столкновениях и террористических актах. В дни трагических событий в Буденновске — во время чеченской войны — вся страна сопереживала заложникам, захваченным в госпитале Шамилем Басаевым. Многие зрители, впрочем, испытывали сочувствие и к самому Басаеву. Но как только Басаев превратил пациентов больницы — невинных людей — в заложников, он сам превратился из жертвы войны в террориста.

Никакая справедливость недостижима ценою жизни других людей. Какими бы доводами ни оправдывалось совершенное преступление. А доводы эти всегда найдутся. Никогда и ни при каких условиях не протягивать микрофон террористу — закон цивилизованной журналистики.

Экстремизм, нетерпимость, слепая ярость и даже слепая месть не должны получать на экране такое же право голоса, что и разумные аргументы — стремление к доводам, а не силе. «Би-Би-Си избегает прославлять террористов или создавать впечатление о законности их действий», — говорится в профессиональных рекомендациях знаменитой вещательной корпорации.

Подобного рода правил в отечественной тележурналистике не было. «Главное, я открыл бутылку и выпустил джинна, — признавался Басаев корреспондентке НТВ Елене Масюк. — Люди уже знали, что делать. Люди почувствовали вкус...» Вряд ли, добравшись до Басаева, чтобы взять у него интервью, корреспондентка задумывалась о последствиях подобного рода сюжетов. Открыть бутылку и позволить почувствовать вкус содержимого миллионам свидетелей намного проще, чем эту бутылку потом закрыть. Два года спустя — во время очередной поездки в Чечню — она сама была захвачена боевиками и стала заложницей. Больше трех месяцев провела в плену. Убийственная логика самой жизни!

Но если бы губительные последствия таких передач касались только судеб одних репортеров!

Ликователи и катастрофисты

Здоровое общество требует всей полноты информации о самом себе, о многообразии мнений и социальных противоречиях, движущих силах развития, о каждодневном состоянии общества с его достоинствами и недостатками. Бытовавшая десятилетиями теория бесконфликтности оставляла в этой картине одни достоинства. Остальное приходилось на долю жителей капиталистических стран (забастовки, авиационные катастрофы, землетрясения...).

Номенклатурное телевидение породило особый вид теленовостей — информацию, независимую от фактов, которым запрещалось противоречить передовому мировоззрению. А если они все же противоречили, то тем хуже для фактов — они оставались за кадром. Теория бесконфликтности задумывалась по-своему о последствиях. Прежде всего о последствиях для режима. Психология шлагбаума работала безотказно. Чтобы заметить «отдельные недостатки», требовалось немало мужества. И что с того, что действительность на экране мало чем походила на действительность вне экрана, — именно ее и надлежало считать реальностью. Такие «новости» воспитывали поколения хроникеров-ликователей.

Наступление гласности изменило ситуацию радикально. Очень скоро оказалось, что фиксировать бедствия не труднее, чем отмечать достоинства. Поначалу это даже выглядело как смелость. Реестр достижений трансформировался в перечень недостатков. Ликователи превратились в катастрофистов. (К тому же если первые действовали скорее по принуждению, то вторые все чаще — по убеждению.) Выяснилось, что ликовать можно даже по поводу катастроф. Так родились криминальные новости.

Начало было положено все теми же «600 секундами». Легализованная А.Невзоровым «расчлененка» стремительно вошла в повседневную практику. «Дорожный патруль» стал первым учеником.

— Вы не сожалеете, что легализовали на телеэкране отвратительные сцены насилия и жестокости? — поинтересовалась как-то корреспондентка.

— Да, мы стерли в массовом сознании некую грань, — согласился Невзоров. — И, возможно, если б не это, страна не имела бы сейчас такой преступности... Но сердце у меня не содрогается. У меня низкий болевой порог.

Отсутствие болевого порога отличает создателей «Криминала», «Чистосердечного признания», «Петровки, 38», «Дежурной части»... Многие из подобных программ появляются на центральных каналах несколько раз в день.

«Катастрофы недели», «Скандалы недели» — со временем эти рубрики становились все менее отличимы от ежедневных выпусков новостей. «Полное ощущение, что дежурные бригады всех центральных каналов соревнуются в том, кто страшнее покажет российскую действительность», — писал автор публикации в «Аргументах и фактах».

«Хороших новостей не бывает». Известная прежде шутка пришлась ко времени. Превратилась в руководство к действию. Мужество теперь уже требовалось тому журналисту, который пытался находить какие-то достоинства в окружающей жизни.

«Немедленно поднимайся наверх! — давали приказ с палубы водолазу, работавшему на дне. — Корабль тонет!» Эти слова обрели пугающую притчевость и реальность. «Корабль тонет!» — звучало в средствах массовой информации едва ли не с первых дней перестройки. Вероятно, еще ни один корабль не тонул так громко.

Глядя на информационные выпуски, можно подумать, что самолеты взлетают, чтобы разбиться, нефть добывается, чтобы разлиться из утонувшего танкера, отравив близлежащую акваторию, автомобили производятся, чтобы похоронить их владельцев в своих обломках. «Дорожный патруль» демонстрировал последнее обстоятельство трижды в день, обогатив черный юмор провинции, где программу главным образом любили «за то, что в ней много мертвых москвичей».

«Наши передачи отражают состояние общества», — утверждают катастрофисты. Но разве не то же самое утверждали в свое время и ликователи? Да и так ли уж существенна разница между этими типами журналистов, упрощающих реальность до монохроматического абсурда и способных воспринимать действительность исключительно со знаком плюс или только со знаком минус?

Диагнозом можно убить пациента

«Практически был введен запрет на все то, что не укладывалось в концепцию катастрофизма, — писал в «Известиях» социолог Д.Дондурей. — Президент недееспособен, правительство беспомощно, экономический курс ошибочен. Журналисты не уставали повторять эти тезисы круглый день».

В августе 1998 года разразился кризис. Ситуация стала еще более угрожающей. «Выпуски новостей верстались, как сводки с фронта: оба правительства — и Черномырдина, и Кириенко — подавались как исчадие ада. Людей заставляли идентифицироваться исключительно с поражением», — продолжил Д.Дондурей в следующей публикации.

«Вам надоело то, что вы видите на экране? А вы не смотрите! — протестовали ответственные за вещание оппоненты. — Тогда упадет рейтинг и передачи снимут с эфира. Коммерческое телевидение вынуждено учитывать вкусы зрителей. Да, на экране очень много негативной информации. Вы говорите, что нужен баланс. Но разве есть баланс в нашей жизни?»

«Откуда он появится, если ТВ само определяет «повестку дня», — возражал на эти доводы Д.Дондурей на заседании телевизионного «Пресс-клуба» в сентябре 1998 года. — Вместо анализа ключевых проблем весь день выпускают только «черные» новости».

«Я абсолютно не согласен с господином Дондуреем, — парировал Сергей Корзун. — Вот мы говорили о последней катастрофе с паромом. А что, мы должны начать каждый выпуск новостей с того, что паром сегодня точно прибыл по расписанию и ни с чем не столкнулся?.. Кто смотреть будет?» «А как зашкаливали рейтинги «600 секунд» при сплошных трупах. Разве это мы придумали? — поддержала своего коллегу Наталья Геворкян. — Зритель это любит». «Но что такое профессиональный долг журналиста в таком случае?» — не сдавалась ведущая. «Узнавать информацию и сообщать ее зрителям и читателям», — прозвучал ответ. «Без отбора? Без нравственной ответственности за то, что ты сообщаешь?» «Мы говорим о журналистике или о чем-то другом?» — не выдержала участница спора.Чувство социальной ответственности в число достоинств документалиста, судя по всему, ею не включалось.

«Но когда у парохода крен, нельзя кричать — бегите все к одному борту! Пароход опрокинется... — вмешался в спор писатель В.Овчинников. — Если средства массовой информации усиливают панику, они действуют антисоциально». «Они действуют преступно, — еще более резко высказался невролог Александр Вейн на подобного рода дискуссии, которую вел два месяца спустя Андрей Караулов («Момент истины», 14 ноября 1998 года). — Кризис — это несчастье. Но до кризиса в России появилось столько личных автомашин на тысячу населения, сколько не было никогда. Построено такое количество домов, которое никогда не строилось. Выехали за границу туристами столько, сколько никогда не выезжали». «Мне это труположество, которое с Невзорова началось и не им закончилось, глубоко противно, — вмешался в обсуждение Виктор Шендерович. — Вопрос один: кто будет определять, что показывать и чего не показывать, что нравственно и что нет?» «Ганди сказал: у меня есть только один тиран — тихий голос моей совести, — ответил Вейн. — Кто будет решать за каждого человека? Он сам». «Говорят ли студентам, что в журналистике гораздо больше того, чего нельзя, чем того, что дозволено? — включился в общественную дискуссию на страницах «Общей газеты» кинорежиссер А.Сокуров. — Перед вами тяжелобольная страна, а вы этого больного кормите несовместимой с его диагнозом пищей...»

Добиваясь все более оперативного и все более красноречивого изображения катастроф, документалисты не замечают, что главная катастрофа — состояние самого телевидения. Правы психиатры — диагнозом можно убить человека.

Эффект наркомана

Документалисты фиксируют действительность, какой ее видят или предпочитают видеть. Утонувший паром — несомненное событие по сравнению с паромами, которые приходили по расписанию. Расчленяя окружающую действительность на поражения и успехи, словно эти состояния существуют одно без другого, они отдают предпочтение поражениям, поскольку последние зрелищнее и драматичнее. И к тому же вызывают куда большее сострадание у телезрителя, сознающего, что он в своем несчастье не одинок. «Такие сюжеты люди действительно хотят смотреть», — за этим коронным доводом совсем не иллюзорные основания.

«Когда кого-то сбивает машина, образуется толпа. Я-то вынужден был смотреть, это моя работа, — рассказывал В.Емельянов, репортер «Дорожного патруля», после полутора лет работы добровольно покинувший рубрику, несмотря на заманчивую зарплату. — Но что заставляет молодую женщину вести пятилетнюю дочь на улицу... выскакивать в халате, в тапочках. Ей нужно постирать, что-то мужу сготовить, а она ведет дочь набираться этих впечатлений. Не сказки ей читает, а вот это показывает. Не могу понять. У лежащего на дороге разворочена грудная клетка. И на это смотрят. Вы бы видели их глаза. Какое-то жадное поглощение...»

«Следует находить баланс между задачей говорить правду и опасностью снизить порог чувствительности аудитории, — предлагают задуматься этические рекомендации для сотрудников Би-Би-Си («Насилие в передачах»). — Без достаточно веских оснований не следует показывать трупы... Равным образом не следует без оснований концентрировать внимание на кровавых последствиях несчастного случая...»

В самом деле, зачем, например, торговцу наркотиками задумываться о последствиях своих действий? Другое дело — предложить попробовать марихуану, испытать хотя бы раз в жизни героиновый кайф. Но после того как пройдена «точка возврата», возникает эффект наркотической зависимости. И теперь уже не торговец будет искать клиента, а тот его.

Когда репортеры стремятся поразить воображение зрителя жестокостями нашей жизни, они достигают обратного результата. Приученный к регулярным дозам такой жестокости, зритель становится нечувствительным к их показу, и с каждым разом дозы должны быть все более крупными, а детали все более страшными. Потребность в подобных зрелищах возрастает по мере их потребления. Мало-помалу они становятся едва ли не основным содержанием рубрик. Ежедневным наркотиком. А массовое влечение поднимает рейтинг. И круг таким образом замыкается.

Тихий голос совести

«Желание приобщиться к интимной жизни известных людей не менее вечно в народе, чем поиски смысла жизни или борьба с тараканами», — заметила как-то Мария Розанова. Факты есть факты. Нелепо отрицать их существование. Но в смысл жизни легко возвести борьбу с тараканами, а «пипл хавает» превратить в осуществление высшей демократичности.

«Наши сети должны охватывать как можно больше зрителей и слушателей, и поэтому забрасывать их мы должны в мелководье, чтобы поймать в них как можно больше рыбы», — уверяют американские продюсеры, давно освободившие себя от застенчивости, не приносящей ни малейшей прибыли. Сфера развлечений в Америке, по мнению их собственных экспертов, на 90 процентов преследует цели коммерции.

«Социологи подыгрывают публике и способствуют утверждению нынешних вкусов тем, что принимают их за критерий реальности, — предостерегал своих соотечественников Дуайт Макдональд лет сорок назад. — Они рассматривают людей, как стадо бессловесных животных, как скопление условных рефлексов, и принимают любое идиотское убеждение, если оно поддерживается большинством».

«Я прекрасно понимаю, те суммы, которые на телевидении вращаются, уже не предполагают понятий «плохо» или «хорошо», «стыдно» или «не стыдно», —

размышляет замечательный фотограф-портретист Валерий Плотников о своих давних знакомых, работающих на телевидении. — Но то, что происходит на каналах при их прямом участии, ошеломляет». И теперь все реже он испытывает стремление делать своих приятелей героями фотографий. «Ребята, у вас есть дети!.. Я думаю, что когда они станут большими, то уже не скажут: «Папа, как же ты мог?» Потому что вырастут такими же, как вы сами».

Самосожжение общества

«Есть два выхода из кризиса, — объявляет герой недавнего анекдота, — один более реалистичный, что прилетят инопланетяне и все наладят. Второй менее реалистичный, что мы это сделаем сами».

От журналиста зависит картина мира, которую он представляет аудитории. И кого он выбирает в свои герои из тех, кто существует в реальной жизни.

Когда за наших телезрителей платило само государство, они были лишены информации, от лица которой на общество воздействовала пропаганда. Теперь же, когда расходы на вещание оплачивает рекламодатель, мы лишились культуры, от лица которой вещает массовая культура. И чем откровеннее коммерсанты от телевидения преследуют материальные интересы, тем слабее звучат в их текстах нравственные суждения.

Однако общество, лишенное подлинной информации или культуры, теряет себя как общество. Оно превращается либо в объект манипуляции политиков, либо в толпу любителей криминала и «мыльных опер», когда у каждого зрителя, как заметил критик, «будут глаза размером с дыню и никаких мозгов».

По существу, централизованная пропаганда и попса — явления одного порядка. И то и другое — безотказное средство стандартизации. В одном случае на выходе пресловутые люди-винтики, в другом — единообразные куклы Барби.

Телевидение формирует граждан, которыми легко управлять. Номенклатурное телевидение осуществляло эту задачу вполне сознательно. Но достичь того же результата, как мы убеждаемся, способно и коммерческое вещание, которое не ставит перед собой никаких задач.

Никаких, кроме рейтинга. Кроме привлечения публики демонстрацией катастроф и сенсаций, душещипательных мелодрам и астрологических прорицаний. Чтобы как можно больше зрителей оказывались перед экраном, поглощая свою ежедневную дозу страха в криминальных сюжетах. И, убедившись в неисправимости окружающего нас мира, уходили от реальности в иллюзорные страсти героев латиноамериканских сериалов. А на закуску получали очередной круто закрученный триллер или эротическую программу.

И если назавтра житейское отчаяние и очередная невыплата зарплаты станут невыносимыми, такой зритель выйдет, чтобы лечь на рельсы и останавливать поезда. Тогда-то и появятся репортеры и покажут его по телевидению.

ВИЗУАЛЬНЫЙ ВЕК

фотоселекция **Евгения Березнера** текст **Владимира Левашова**

1920-е годы

В 20-е жизнь стремительно обновлялась. Это не было восстановлением довоенного мира — прошлое кануло безвозвратно. Общество создавалось как чисто человеческий проект (так казалось) на основе точного расчета и строгого предвидения, в нем не должно было остаться ничего старорежимного, ничего природного. Традиционная онтология рассеивалась, как дым. Точнее сказать, люди потеряли всякую чувствительность к различению между природным и искусственно механическим, между объективной данностью и субъективным замыслом. Проект отличался от действительности только временны́м образом: на траектории общественного переустроения сырая действительность была локализована в настоящем, а совершенство проекта совмещалось со светящейся точкой будущего. Для их практического соединения требовались лишь топливо совокупного человеческого вещества, энергия единого коллективного усилия. Общество стало действительно массовым. Победила религия прогресса — ее ценности были неоспоримы, а цели представлялись торжеством гуманизма. В движении к ним проектирование обращалось всеобщим производством вещей, организующим опустевший космос. Создаваемые механизмами вещи казались одновременно и одушевленными, и сподручными человеку, а реальность в целом представала единой живой машиной. Человек в своем как бы уже послесмертном бытии сменил собственную психосоматику и оказался наполненным новой энергией, небывалой жаждой производства и всепоглощающим любопытством.

В этих обстоятельствах формы бытования фотографии также существенно изменяются. Чрезвычайно важной оказывается техническая сторона процесса. В середине 20-х в Германии был налажен выпуск новой фотографической техники: компактных фотокамер с гораздо более совершенной оптикой, радикально расширяющих возможности съемки — под любым углом, с различной перспективой и искажением, в неблагоприятных условиях, почти незаметно для окружающих. Раньше фотограф-любитель ассоциировался с художником, а профессионал — с ремесленником. Иначе говоря, социализация в фотопрактике строилась по модели, заимствованной у искусства: тот, кто отказывался от участия в выставках, был обречен на общественное забвение. Теперь даже фотографирование как чистое искусство или просто далеко зашедшее «собирательство» может быть представлено в полиграфическом виде. Не говоря уже об области функционального использования фотографии внутри обширной социокультурной индустрии, как раз и основанной на соединении фоторепродукции и печатного слова. С одной стороны, именно в эти годы рождается современный фотожурнализм, с другой — складывается современный полиграфический дизайн, который сливается с издательским делом, экспозиционной практикой, архитектурным проектированием, оформлением промышленных изделий и рекламой. А кроме того фотосъемка окончательно превращается в непременный способ документации — в научных исследованиях, в рамках технического проектирования, в образовании, в военной разведке и т. п. Наконец, благодаря техническому прогрессу стало меняться само понятие любительской фотографии, которая превращается в сугубо частное дело, выступая в качестве альтернативы фотографии официальной, производимой внутри общесоциальной машины.

Фотография в новом обществе представлялась воплощением человеческих возможностей созидания — универсальным инструментом ви́дения-производства. «В будущем неграмотными скорее будут считаться люди, которые ничего не знают о фотографии, нежели те, кто невежествен в искусстве письма». Эти слова принадлежат Ласло Мохой-Надю, одному из лидеров германского Баухауза, ведущему фотографическому новатору. В советской России наиболее близкой

ему была фигура Александра Родченко, такого же универсала-авангардиста и фотографа-радикала. Траектории их творчества имеют даже хронологическую параллельность — оба начинают заниматься «настоящей» фотографией с середины десятилетия, до этого в основном экспериментируя с применением фоторепродукций в коллажах, в полиграфическом дизайне. Для обоих фотографирование было лишь частной формой реализации в рамках общей художественно-производственной деятельности. Однако именно с их именами в первую очередь связаны новые стандарты фотовидения — крупные планы, точки съемки снизу верх и сверху вниз, резкие ракурсы и форсированная перспектива.

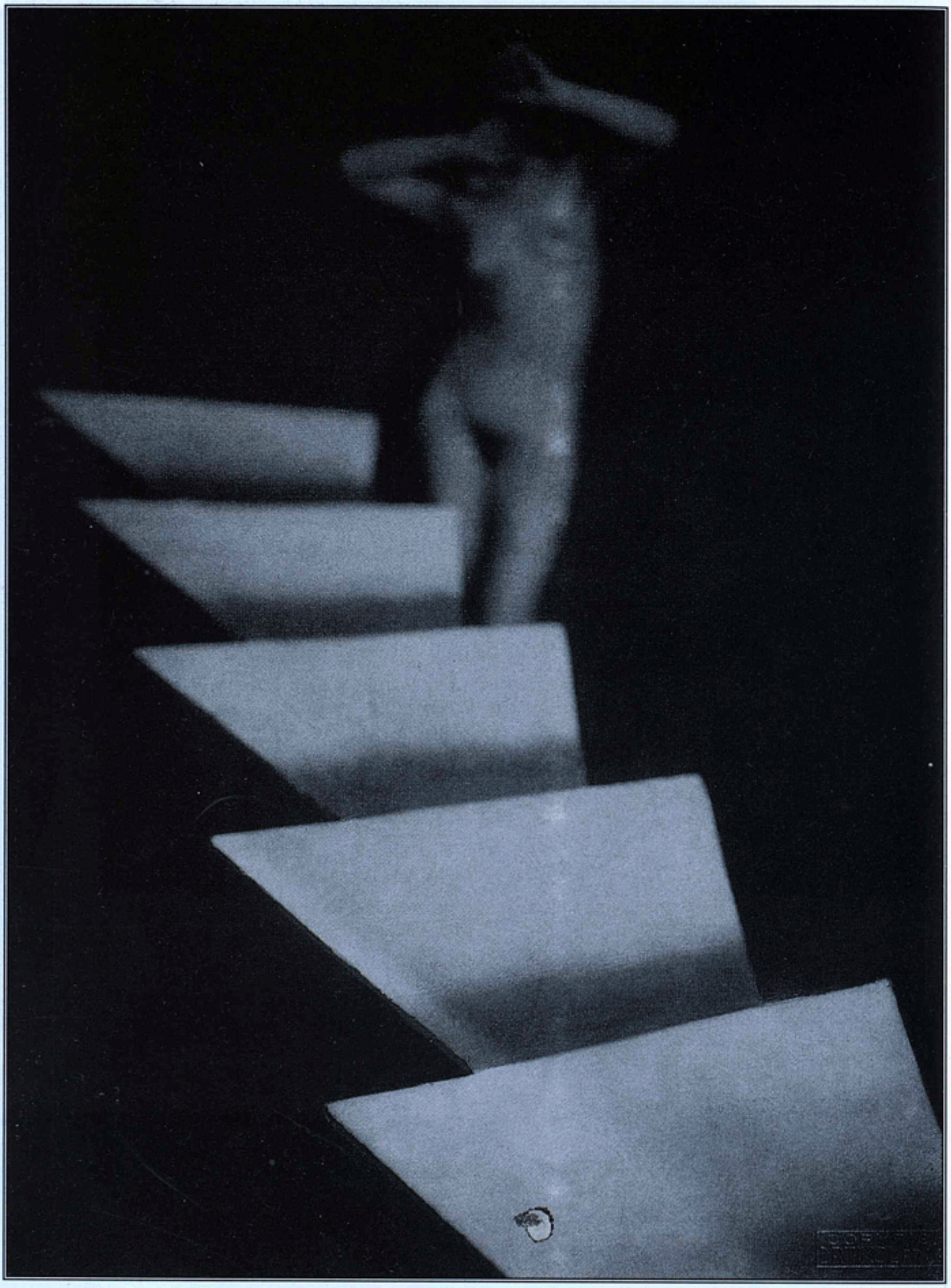
Фотография баухаузовского типа вызвала к жизни термин «новое ви́дение», при том, что в самом Баухаузе до 1929 года, когда сам Мохой-Надь уже покинул Дессау, даже не было отдельного фотокласса. Только с этого момента фотодело начинает преподаваться как отдельная дисциплина, и акцент в обучении переносится с ви́дения на изображение, то есть на предметную часть. Так авангардистский проектный отрыв словно бы терял энергию, сближался с другой важной фототенденцией в немецкой фотографии, которая по ассоциации с известным художественным движением также называлась «новой вещественностью». Эта фотография, разделяя с «новым ви́дением» любовь к крупным планам и фрагментированию, отличалась от него традиционной приверженностью к «простым», «объективным» точкам съемки и резкофокусному, скрупулезно детализированному изображению (что прекрасно иллюстрирует, к примеру, практика Альберта Ренгера-Патча). Самой близкой аналогией этой тенденции была «прямая», «пуристская» фотография в США, однако американцы, в отличие от европейцев, гораздо больше снимали единичные природные объекты и бескрайние ландшафты. Символом такой фотографии стало поистине самозабвенное творчество Эдварда Вестона, которое обретает свою законченную форму уже в следующем десятилетии.

Эпоха 20-х, начавшаяся в пространстве проектного энтузиазма, рисуется завершающейся в плоскости предметного материализма. Однако такой материализм, взращенный на почве коллективного конструирования, более ничем не напоминал материализм прошлого столетия. Новые вещи были произведены из того же субъективного вещества желаний и идеологических верований, что и само новое социальное устройство. А новая фотография все менее отсылала к магии реальности и все более к собственной сверхреальности. Выступая для индивидуального сознания в виде объективной информации, она убедительно подменяла мир собственными образами. Совершенно так же, как и бурно развивающееся кино.

Август Зандер *(Германия).*
Антон Редершайдт.
1927

Умбо (Отто М.Умбер) *(Германия).*
Без названия.
1928

Александр Родченко *(СССР).*
Фотомонтаж к поэме
Владимира Маяковского «Про это».
1923



Франтишек Дртикол *(Чехословакия).*
Тени.
1927

лексИКа. 1920-е

Авангард. Авангардизм (франц. *avant* — передовой и *garde* — отряд) — размытый, крайне неопределенный термин, вобравший в себя все многообразие течений, направлений и школ так называемого «нового (или «другого») искусства», возникшего на рубеже XIX и XX веков в Европе и в России и длящегося и поныне едва ли не всесветно. Успехи новой физики, технический прогресс, урбанизация жизни, войны и революции — вот тот контекст, в котором возникли авангардистские произведения, превозносимые, но и хулимые на разные лады теоретиками культуры XX века. Но суть явления от этого не проясняется, утопая в терминологической невнятице.

Известна философско-культурологическая интерпретация авангарда, понятого как совершенно конкретное, географически и исторически определенное явление в художественных практиках, но решительно отделенных, однако, от теоретических манифестов самих творцов авангарда. Русский футуризм 10 — 20-х годов XX века или, еще точнее, художественный опыт Велимира Хлебникова и его круга — литературно-художественный и эстетический феномен в отечественной — и не только! — но и мировой культуре ушедшего столетия.

Это слишком узкое понимание сути дела.

Авангард как мирочувствование противостоит гармонии человеческого мира, его рациональным соответствиям и самодостаточной цельности. Отрицая привычный порядок мира, практик авангарда превозмогает усталость устойчивых форм в культуре через революционное действие как действие изначальное и живущее в поле многих начинаний.

Жест авангардиста — это его язык, каждый раз оказывающийся вне истории, но при всматривании — исторически памятливым, своевременно животворящим. Это перворечь для грядущих гармонических стилей и чистых жанров, но так и остающаяся при своем начале, полнящемся противоречиями. Веер возможностей пересотворения мира. Перворечь — естественное эсперанто, возникшее в результате Вавилонского столпотворения, учиненного речетворцами-интернационалистами. Она, перворечь, — первоматерия для формотворчества культуры как «плодотворного существования» (Б. Пастернак). Из хаоса — в гармонию. Но скорее как вектор. Указывает вдаль, а сам при Начале.

Перворечь звучна и вольна, но все-таки она буква. Первотекст как возможность многих произведений в изначально одном.

Но перворечь авангардиста — «кристаллизующийся» хаос, настроенный на упорядоченность. Греческий тмесис как сознательно сдвинутый смысл и есть порядок, вносимый в перворечь. «Сдвигология» как учение о рефлексивной остраненности сдвигосмыслов в возможности грядущих гармоний.

Авангард — черновик культуры?

Перворечь как материал речи. Но и сама речь. Она река, в которую вольно войти каждому, войти из жизни в первотекст, например, опечаткой, оговоркой, а то и просто лингволяпсусом. Мир текста и мир жизни взаимообратимы. Жизнь текста оборачивается текстом жизни (и наоборот). На границе, при общем начале. Текстосложение — жизнесложение. Акт, а не факт. Нескончаемое дление, ситуация внетекстовой реальности, хаоса предкультурного бытия, творческого акта. Авангардист приглашает читателя-зрителя в соавторы. В перворечь, где есть из чего выбрать. Войти легко, а выйти, чтобы творить, трудно. Но вошедший вознаграждается тем, что становится *со*автором исторического автора, выбрав из хаотического множества свою версию смысла, отождествление с коей опять-таки остается лишь в возможности. Зато обретена внутренняя свобода. Всеми и каждым. Авангард театрален. Но сцена все глубже вдвигается в зрительный зал, отвоевывая у неискусства все новые области, рекрутируя новых актеров из числа зрителей. Театрализация жизни. Но жизни всерьез. Жизнесмерти: актера и зрителя — друг в друге, неискусства — в искусстве, авангардной перворечи — в возможностях пластической речи. Нескончаемое начало противоречий. Ради вовек не оформляемых безрезультатностей, которые всегда здесь и теперь — при начале.

Архетипика авангарда исторически точечна. А в культурной диахронии, особенно в ее поворотных моментах? Не есть ли авангард — неизбывный момент каждого культурного акта как «плодотворного существования»? Да и тмесис авангардной перворечи тоже как будто внеисторичен. Но... почему-то изменчив. Но сама эта изменчивость исторически неповторима. А стало быть, исторически уникален и тмесис. Иные тмесисы — лишь подобья. Авангард как сдвигомыслие — душа авангардного действия как поля начинаний. Сдвигомыслие — фермент, бродильное начало, просто начало воз-

можностей «результативной» культуры, перебеливающей «черновики» авангардной перворечи. Итак, авангард прошлого или авангард в прошлом? Классика авангарда или классика авангардна? Ретроавангард? Но такой, когда ретроспектива полнится перспективой гармонически чистых форм. Если так, то не есть ли история культуры — история авангарда? Ведь наследуется только новое, только новое имеет традицию. Авангард — всегда начинающаяся «константа» культуры? Поставив эти достаточно острые вопросы, ответим отрицательно.

«Ни у какой истинной книги нет первой страницы» (Б. Пастернак). У авангардной — только одна она и есть. Всегда первая — начальная, начинающаяся: акт — не факт! — творения. Так живет авангард — русский, футуристический, исторически определенный. То есть авангард per se. В первоматерии — в перворечи. Единоначально — многоначально. А все иное — при любой степени сходства — квазиподобия.

Так что же? Авангард — черновик культуры в его нескончаемых начинаниях? Нет! Он — при понимании культуры как творения «из ничего» — сама культура и есть.

Вадим ***Рабинович***

Невыразимое. В 1921 году вышел в свет «Логико-философский трактат» Людвига Витгенштейна, написанный автором в окопах первой мировой войны и переправленный им в Великобританию из итальянского плена (campo concentrazione). Не считавший нужным облекать свои мысли в доходчивую беллетризованную форму (или не обладавший этим даром, в отличие от Ницше, Камю или Сартра) Витгенштейн не стал достоянием масс, а его философия не превратилась в разменную монету интеллектуалов. Тем не менее на протяжении всего столетия Витгенштейн оставался нашим пребывающим за кадром спутником, а самосознание кинематографа интуитивно-конгениально (или изоморфно) повторяет его мыслительные ходы.

ЛТФ — «Логико-философский трактат» (ЛФТ) — конденсированный сплав логики и мистики, тезисное изложение доктрины, в основе которой — семь базисных предложений (пропозиций). В том же 1921 году Риччотто Канудо предложил создать в Париже Клуб друзей седьмого искусства. Канудо до конца достроил модель мира искусства, Витгенштейн обрисовал упорядоченную структуру мира-универсума, завершив трактат пассажем о «невыразимом», мистическом. Посвятив львиную долю книги (очень тонкой) анализу (точного) языка науки, он высоко оценил роль недискурсивного мышления: мысль вносит порядок в хаос в виде бессознательного проникновения, в форме образа, достигающего цели не через проговаривание, а через показ, «манифестацию». «То, что не может быть сказано, может быть показано». «Кино плохо переваривает рассудочный каркас романа... Не надо живописи... Не надо текстов. Настоящему фильму они не нужны... Сверхъестественное — вот что нам нужно. Кино сверхъестественно по своей сути... С другой стороны, кино — это язык», — писал в те же годы Жан Эпштейн. А в конце 60-х в книге «Хичкок — Трюффо» французский режиссер, почти дословно повторяя Витгенштейна, сформулировал «основной закон кинематографа»: все, что говорится, но не показывается, не входит в восприятие зрителя (увы, Трюффо, видимо, имел в виду некоего идеального, а не лингвоцентристского зрителя, каким по преимуществу является зритель российский). Рассматривая действенность этого закона на примере фильмов Хичкока, Трюффо подчеркивает мнимую упрощенность его визуальных решений. Художественный принцип Хичкока — зазор между изображением и диалогом, в котором на фоне очевидного выявляется то, что Зигфрид Кракауэр назвал сокровенным. Примерно тогда же Жан-Люк Годар начинает фильм «Две или три вещи, которые я знаю о ней» прямой цитатой из ЛФТ: «Границы моего языка — это границы моего мира».

Описанный Витгенштейном способ освоения реальности, пользуясь термином Бергсона, но вкладывая в него другое содержание, можно назвать кинематографическим. Киномышление не стремится напрямую раскрыть причинно-следственную соотнесенность, но прорывается через изменчивый визуальный строй к невидимым структурам запечатленной «в становлении» реальности. Каждая ситуация разложима на простейшие события (атомарные факты), в своем простейшем, физически достоверном виде репрезентирующие некие действия и в то же время открывающие сокровенное, таящееся на их стыке. Однако интерес к «жизни врасплох», нанизывание ситуаций, в которых по-разному высвечивается наше поведение, интерес к обыденности — это как раз составляет суть перехода, совершенного Витгенштейном от «Логико-философского трактата» к «Философским исследованиям». С ним произошло то, что Михаил Бахтин отметил при переходе к научному изучению человека: идеал точности описания сменяется более высокой категорией глубины проникновения. Тут имеет место своего рода принцип дополнительности: чем глубже мы проникаем в предмет, тем более раз-

мытыми, неопределенными оказываются используемые при этом средства (понятия). Проделав путь от анализа языка науки к исследованию обыденного языка, Витгенштейн пришел к картине мира, раздробившегося в множественности характеристик; мгновенный интуитивный охват явлений произвел эффект «околдовывания». (Дерек Джармен, усаживая в своем фильме «Витгенштейн» главного героя в кресло кинозала, вкладывает в его уста документально подтвержденное признание в пристрастии к жанрам вестерна и мюзикла, основывающимся на чистом действии, «манифестации», а также к немой ленте Карла Дрейера «Страсти Жанны д'Арк.)

Вслед за Витгенштейном запутывающую, обманную работу языка, в том числе кинематографического, почувствовал Годар. Монтаж, по Годару, уже не может служить надежным средством порождения смыслов, как на это уповал Эйзенштейн; «третий кадр» следует освободить от ложных корреляций, от случайностей, мыслительных предрассудков, манипулятивных наслоений и мифологем. Пример описанного Витгенштейном мира, ограниченного логикой, Годар дал в «Альфавиле», где каждый наделен своим языковым набором, а нарушители правил поведения подвергаются наказанию в Институте общей семантики. Строго логический язык есть средство контроля, регулирования и подавления. В финале «Альфавиля», когда Наташа и Лемми покидают горящий город, Наташа, желая объясниться в любви, не может найти подходящие слова, ибо они были запрещены ей как иррациональные, метафизические и не входили в ее мир. Лемми отказывается ей помочь: «Ты должна справиться сама, только тогда спасешься». «Я... люблю.. тебя...» Этот акт трансцендирования за пределы своего ограниченного языка и есть выход в безграничный, свободный мир. Пробуждение сознательного отношения к миру, который хочет поймать нас в клетку языка — или в которой мы от рождения пребываем, — и осознание того, что прорваться за границы своего мира возможно, — вот пафос философии Витгенштейна, реализовавшийся в духе кинематографа.

Нина ***Цыркун***

Интеллигент! В сем слове колокольцы
Опять звенят! Какие бубенцы!

В.Слуцкий

Интеллигенция. После Бердяева и «Вех» говорить об интеллигенции вроде бы уже неудобно. Всем известно и то, что интеллигенция — это, как заметил Петр Струве, новое казачество, деструктивная общественная группировка, самим ходом истории обреченная переродиться в интеллектуалов и стать новой опорой для общества. Очевидно, что это специфически русское явление, или, вернее, славянское, или, что еще вернее, восточное, или, что уж совсем верно, примета тоталитаризма, знак кастовой принадлежности в обществе принуждения, отвергающем индивидуалистов и делающем из них «лишних людей», — печальный романтический анахронизм патриархальной культуры. Приходится признать, что интеллигенция продемонстрировала свою духовную, творческую и даже человеческую несостоятельность, оказалась трагически неспособной не только отстаивать свои убеждения, но даже и постоять за себя. Очевидно, что интеллигенция вымерла, ее время вышло. И все-таки что-то в ней остается чарующее, по крайней мере привлекательное и несомненно внушающее почтение — своего рода почтение, смешанное с состраданием, жалостью, легким презрением, ненавистью и еще другими чувствами, в общем, не оставляющее нас равнодушными.

Может быть, та уязвимость для всякого рода ударов, включая справедливые и даже милосердные, когда поединок закончен и сорвано забрало, а на скамьях затаили дыхание: убьет или пощадит? А между прочим, милосердный удар — это право, последнее право потерпевшего поражение, а не обязанность победителя. А может быть я, как прозектор в анатомическом театре, провожу разрез за разрезом в погоне за истиной? Но как иначе спасти тех, кто еще жив, как их лечить, не вскрывая трупы уже не нуждающихся во враче?

Я думаю, что интеллигенция — это провал мироздания, тот карман, куда сваливается сознание, слишком ценящее в себе индивидуальность, чтобы поступаться принципами, слишком дорожащее своим индивидуальным миром, чтобы выходить из него и лезть в гору. Я думаю, что интеллигент — это человек, застрявший в своей индивидуальности и беспредельно ее полюбивший. Так некий переводчик на старости лет становится выездным и все же отказывается посетить родину своих книг и грез на том лишь основании, что у него сложилось уже собственное представление о ней и он не хотел бы это представление разрушать. Пер Гюнт — вполне состоявшийся интеллигент, только под конец жизни выросший из интеллигентских одежд и выпрямившийся в полный рост. Индивидуальность хороша как ступень к личности, ее невозмож-

но сохранить ради нее самой, как в память возвышенной юности нельзя навсегда остаться юнцом. Кто хочет спасти свою жизнь, тот ее потеряет. А что же так привлекательно в интеллигенции — даже здесь, даже сейчас, после всего?

Наверное, вот это самое человеческое. Интеллигенты — они какие-то очень уж люди. Может быть, их слабость привлекает и трогает. Может быть — их самопожертвование, хотя бы бессмысленное. Может быть, «глухое чувство справедливости». Ведь привлекательно же оно в псалмах, хотя мы и не разделяем в полной мере уверенность ветхозаветного псалмопевца в его человеческой правоте. В общем, они как раз и есть те люди, ради которых стоит ломать копья. Счастлив тот, кто любит интеллигенцию, глядя на нее сверху, с горы, а не снизу, идя долиной тени смертной. В конце концов, Достоевский, царствие ему небесное, тоже начинал как интеллигент. И все его любимые нами герои — интеллигенты. Интеллигенция — многообещающая стезя, возраст студенчества человеческого сердца. Будущее — ее любимое время. «Я представляю себе, мой милый...» — говорил Версилов подростку и, конечно, попадал пальцем в небо, но что-то все же было за этими трогательными промахами. Может быть, интеллигенцию только за то и можно любить, несмотря ни на что, что она, несмотря ни на что, оказалась не права. Она страстно желала, пламенно стремилась, и мы ее за это любим. И слава Богу, не вышло по-ее, по-интеллигентски — и мы искренне любим ее за это. То есть интеллигенцию теперь можно любить буквально за все. Будем надеяться, у нас выйдет лучше.

Андрей ***Филозов***

Монтаж. То, что мы называем монтажом, в той или иной форме всегда существовало в искусстве. Многочисленные «синематические» анализы Эйзенштейна, обнаруживающие монтаж у Пушкина и Диккенса, — убедительные тому свидетельства. Важно, однако, то, что прием этот был обнаружен в искусстве прошлого в XX веке, вернее, сразу после первой мировой войны. В 1920 году Пруст написал небольшое эссе о стиле Флобера, ставшее одним из наиболее влиятельных текстов мировой «флоберианы». Пруст обнаружил у Флобера монтаж, который он считал основным стилистическим достижением автора «Мадам Бовари». Но Пруст не называл описанный им стилистический прием монтажом. Он писал: «На мой взгляд, самым прекрасным в «Воспитании чувств» является не фраза, но промежуток (интервал — un blanc. — *М.Я.*)». Этот интервал Пруст обнаруживал в соположении во фразе Флобера законченной и незаконченной форм прошлого времени, и в употреблении союзов, и просто в пропуске действия.

Говоря о Прусте, я вовсе не намерен утверждать, что Флобер изобрел монтаж. Но мне кажется очень симптоматичным, что Пруст обнаруживает его у Флобера в форме интервала, создающего совершенно новую форму континуальности. Монтаж и есть, конечно, не что иное, как частный случай проявления смысловой потенции интервала, с удивительной последовательностью обнаруживающего себя в нашем столетии буквально повсюду. Это и интервал фонологических оппозиций, и интервал в бинарных оппозициях мифологических структур у Леви-Строса, и зияние-хиазма у Хайдеггера, и повторение и различие у Делёза и Деррида, и многое-многое другое.

Такой канонизатор теории монтажа, как Эйзенштейн, в важном тексте «Ошибка Георга Мелье» в конце концов сводит монтаж к случайной остановке камеры, к временно́му интервалу, вдруг обнаруживающему различие внутри континуальности. Но этот случай монтажа — лишь частный случай общего принципа кинематографической иллюзии, заполняющей интервалы между статичными фотограммами несуществующим движением.

Почему именно интервал становится смыслонесущим компонентом в XX веке, а не «иконическое» изображение? Ответ на этот вопрос может быть дан по-разному, но я позволю себе воспользоваться примером, далеким от кино и даже не принадлежащим XX веку. Недавно мне пришлось работать над трактатом «О преступлениях и наказаниях» (1764) итальянского юриста XVIII века Чезаре Беккариа, трактатом, имевшим широкий резонанс и ставшим объектом известного комментария Вольтера.

Беккариа — убежденный противник смертной казни — утверждает, что высшая мера наказания не оказывает на зрителей никакого воспитательного влияния, потому что ее воздействие на эмоции минимально. Связано это с тем, что зрелище казни слишком коротко. Другое дело — зрелище растянутых во времени мучений каторжника. Воображение зрителя, свободно двигаясь между прошлым и будущим, не прикованное к моменту казни, накапливает в совокупном образе страданий гораздо более страшную, пугающую картину. Беккариа выглядит едва ли не прямым предшественником Эйзенштейна с его интересом к шоковому воздействию монтажных аттракционов на психику зрителя. Любопытно, однако, что и Эйзенштейн, и Беккариа были вынуждены прийти к идее монтажа как накопления отдельных фаз шокового зрелища в едином образе.

Рассуждения Беккариа получили более солидную интеллектуальную почву в «Лаокооне» Лессинга, опубликованном через два года после трактата итальянца. Здесь также речь идет о репрезентации страданий, но не в зрелищах казней, а в живописи и скульптуре. При этом Лессинг предлагает избегать показа того, что он называет «страшным моментом» (furchtbaren Moment), то есть момента кульминации мучений (как в казни у Беккариа). Вместо этого он рекомендует показывать момент мучения, еще не доведенного до кульминации. Не отказывая себе в удовольствии от игры слов, он называет этот момент «плодотворным» (fruchtbaren Moment). Этот момент обеспечивает свободную игру воображения, получающего пространство для движения взад и вперед и соответственно для накопления фаз страдания, необходимых для конструирования совокупного монтажного образа мучений (отмечу, между прочим, что Эйзенштейн будет специально разбирать «Лаокоона»).

Вдумаемся в то, почему «плодотворный момент» страшнее «страшного». У Лессинга «плодотворный момент» — это такая точка в континууме, которая обладает способностью к самоотрицанию, это как раз точно рассчитанное место интервала, позволяющего свободное движение воображения и соответственно накопление фаз. «Страшный момент» в силу своей предельности приковывает к себе зрителя, блокирует движение воображения и «отказывается отрицать себя», представая во всей омерзительности и убогости своей материальности. Смысл не возникает тут потому, что телесность жертвы полностью застилает всякую семантику. Беккариа пишет, например, о неспособности жертвы из-за страданий мыслить будущее, то есть мыслить вообще, о его психологической блокированности в момент казни. Совсем в ином контексте Хайдеггер говорит о некоем «поставе», таком плотном и гнетущем присутствии, которое не позволяет открытости состояться, а следовательно, смыслу самообнаружиться.

Монтаж — это освобождение от давления материальности (часто разлагающейся, тлеющей, удушающей) в пустоте отрицания, в пространстве интервала, промежутка — том единственном пространстве, в котором XX век в состоянии мыслить смысл.

Я не случайно выбрал свои примеры из области репрезентации мучений и гнетущей телесности казни. Сам выбор Беккариа и Лессингом этого шокирующеего материала относит их к современной эпохе. Для Эйзенштейна изображение расстрела или бойни — уже совершенно естественный монтажный материал. Начиная с первой мировой войны (момента открытия монтажа), человечество существует в нарастающем потоке изображений массовой насильственной смерти. Это вторжение в «семиосферу» (термин Лотмана) тысяч Лессинговых «ужасающих моментов», тиражируемых к тому же экранными искусствами, приводит к своего рода анестезической реакции, к тому, что французский философ и теолог Жан-Люк Марион назвал «переполненностью взгляда». Шок «ужасающих моментов» анестезирует восприятие, блокируя, как у жертвы казни Беккариа, способность мыслить. Телесность в своей пугающей материальности (как в области насилия, так и в области эротики или потребительства) создает такой чудовищный «постав», что сама способность мыслить начинает проецировать на интервал, провал, хиазму, пустоту. Именно в этой пустоте материальность дезинтегрируется, обнаруживая в качестве субпродукта дезинтеграции сходство, различие, оппозиции, то есть всю кухню значений и смыслов XX века.

Михаил ***Ямпольский***

Светлое будущее. С немыслимой силой будущее засверкало тогда, когда подменило сакральный для российского менталитета источник, откуда исходит «какая-то природная благодать» (отец Сергей Булгаков), чаще всего воплощенная светом. Источник, как правило, возносили в запредельность. А.С.Хомяков, например, писал: «Господи, путь наш меж камней и терний, путь наш во мраке... Ты, свет невечерний, нас осияй!» Георгий Гачев, анализируя стихи Тютчева, назвал сакральное место «светочем-источником», каковой не равнозначен солнцу, поскольку эманирует «не просто свет», а духовное по своей сущности сияние, не отражающееся на предметах, ибо является для них «тайной радостью». «Светочами» могут служить многие объекты — земля, остывающая осенью, даже дорога или воды, — но главный обозначен тютчевским словом «всеблагие», то есть, как у Хомякова, вынесен за пределы феноменального мира.

В 20-е годы «источник» подвергся секуляризации — его стали выдвигать не за пределы земного пространства, но за пределы настоящего времени и приписывать не сакральное, как прежде, но техногенное происхождение. Хлебников в наброске 1921 года, озаглавленном «Радио будущего», так представлял штаб-квартиру грядущего масс-медиа, его «главный стан»: «...в воздухе паутина путей, туча молний, то погасающих, то зажигающихся вновь, переносящихся с одного конца здания на другой. Синий шар круглой молнии, висящий в воздухе точно пугливая птица, косо протянутые снасти. Из этой точки земного шара, похожие на весенний перелет птиц, разносятся стаи вестей

из жизни духа». Футуристический этот «светоч» — отрицание и замена двух прежних в противовес небесному светилу, «работающему» только на физическом уровне, шар есть «духовное солнце страны». Вместе с тем светило затмевает извечный транслятор духовности, олицетворенный у Хлебникова храмом. Замена необходима, поскольку традиционный «светоч» не выполнил свое предназначение: «радио решило задачу, которую не решил храм как таковой», задача же состояла «в приобщении к единой душе человечества, к единой ежесуточной духовной волне, проносящейся над страной». Новый «источник» способен выступать не только под видом «синего шара». В другом отрывке, в «Лебедии будущего», речь идет о «блистающем глазе-светоче» — Хлебников пользуется понятием почти синонимичным тому, которое Гачев извлек из стихов Тютчева.

Власть предержащая не могла и не должна была смириться с тем, что право вздымать духовную волну целиком отдано безответственной технике. Потому исподволь право отвоевывала, среди прочего — посредством пудовкинской «Матери». В завершающих кадрах фильма после гибели Павла и смертельного ранения Ниловны на экране возникает Кремль — не историческая святыня, но местопребывание рабоче-крестьянского правительства. Волна незримого сияния, уже большевистского по своей природе, пронизывает не пространство, но толщу времен, изливая новую — не природную и не божественную — благодать на погибших героев и разгромленную демонстрацию.

Фильмом «Мать» власть делала заявку на роль «светоча-источника», полностью, даже с превышением она овладела этой ролью в кинематографе с появлением экранного образа Иосифа Виссарионовича. Андре Базен иронизировал по поводу сцены из «Клятвы», в которой Сталин решается после смерти Ленина возложить на себя руководство страной. Будущий вседержитель бродит по зимнему парку в Горках, идет к скамейке, на которой в последний раз беседовал с усопшим. Далее, по изложению Базена, происходит следующее: «У скамейки, где на снегу словно вырисовывается тень Ленина, в сознании Сталина возникает голос умершего. Но боясь, что одной метафоры мистического коронования и вручения скрижалей с заповедями будет недостаточно, Сталин поднимает глаза к небу. Сквозь еловые ветки пробивается луч, освещая лоб нового Моисея. Как видите, все на своих местах, вплоть до огненных рожек. Свет падает сверху. Конечно, знаменательно, что Сталин оказывается единственным участником этой марксистской Пятидесятницы, в то время как апостолов было двенадцать».

Излияние света является, по Базену, контаминацией двух библейских эпизодов — оба повествуют о сиянии, значит, непосредственно связаны с темой «светоча-источника». В одном, когда Моисей спускался с горы Синай, «лице его стало сиять лучами оттого, что Бог говорил с ним» (Исх. 34, 29). Отсюда пророка изображали с рожками, буквально восприняв слово cornutam, стоящее в латинском переводе Библии. Слово же, будучи метафорой, имело смысл «сияющий лучами», «окруженный ореолом». В другом эпизоде — из Деяний Апостолов — на Пятидесятницу (обозначаемую в русской традиции как Троицин день или просто Троица) ученикам Христовым «явились... разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них» (Деян. 2, 3). Сияние, ниспадающее на вождя, имеет другие последствия, чем у Моисея и апостолов. Популярный лозунг дохрущевских времен гласил: «Сталин — это Ленин сегодня». Стало быть, во время марксистской Пятидесятницы почивший руководитель отнюдь не дарует новому лишь толику от своего духа, но целиком, во всей полноте устремлений и функций переходит в его тело. Таким образом совершается нечто вроде ламаистского метемпсихоза, состоящего в том, что душа усопшего вселяется в новорожденного младенца. Сталин в 1924 году не младенец, но суть происходящего та же. А уж результат вообще оригинален и самобытен. Восприняв сияние, вождь не служит рефлектором, отражающим свет будущего в настоящее — он возносится над временем, посредничая между тем, что есть, и тем, что наступит. Раскатывая по Красной площади на первом советском тракторе, Сталин видит, как неисчислимое множество тракторов вспахивает колхозные поля. Через посредство Иосифа Виссарионовича настоящее и будущее накладываются друг на друга, словно в двойной экспозиции.

Оттепель отняла у власти роль «светоча-источника». В финале «Неотправленного письма» перед мысленным взором замерзающего начальника геологической экспедиции возникает завершенная стройка — величественный Алмазоград. Давид Виницкий, художник фильма, рассказывал в мемуарах, что вместо воображаемого «града» Калатозов задумал снять «настоящее грандиозное строительство Красноярской ГЭС... Выслушав пожелание режиссера, Урусевский предложил... чтобы вся панорама стройки была буквально пронизана острыми лучами светящихся граней алмазов».

Кинематографисты сотворили виртуальный «светоч-источник» не в центре советского мира, а на его глубочайшей периферии, будто выразив недоверие центру, но не отказавшись от мифологемы «светлого будущего», неотвратимого и неизбежного.

Валентин ***Михалкович***

Лучшие отечественные
кинофильмы
на кассетах

VHS...

1990

1999

...и DVD

МОСФИЛЬМ

СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ

ЛЕНФИЛЬМ

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

ЭКРАН

ЛУЧ СТУДИЯ

КРУГ

ГОСФИЛЬМОФОНД РОССИИ

КРУПНЫЙ ПЛАН

Киновидеообъединение «КРУПНЫЙ ПЛАН»
http://www/kp.l-card.ru; e-mail: cinema@l-card.ru
123242 Москва, Дружинниковская ул. 15; тел. 255-9060

...лазерных дисках

Video CD...

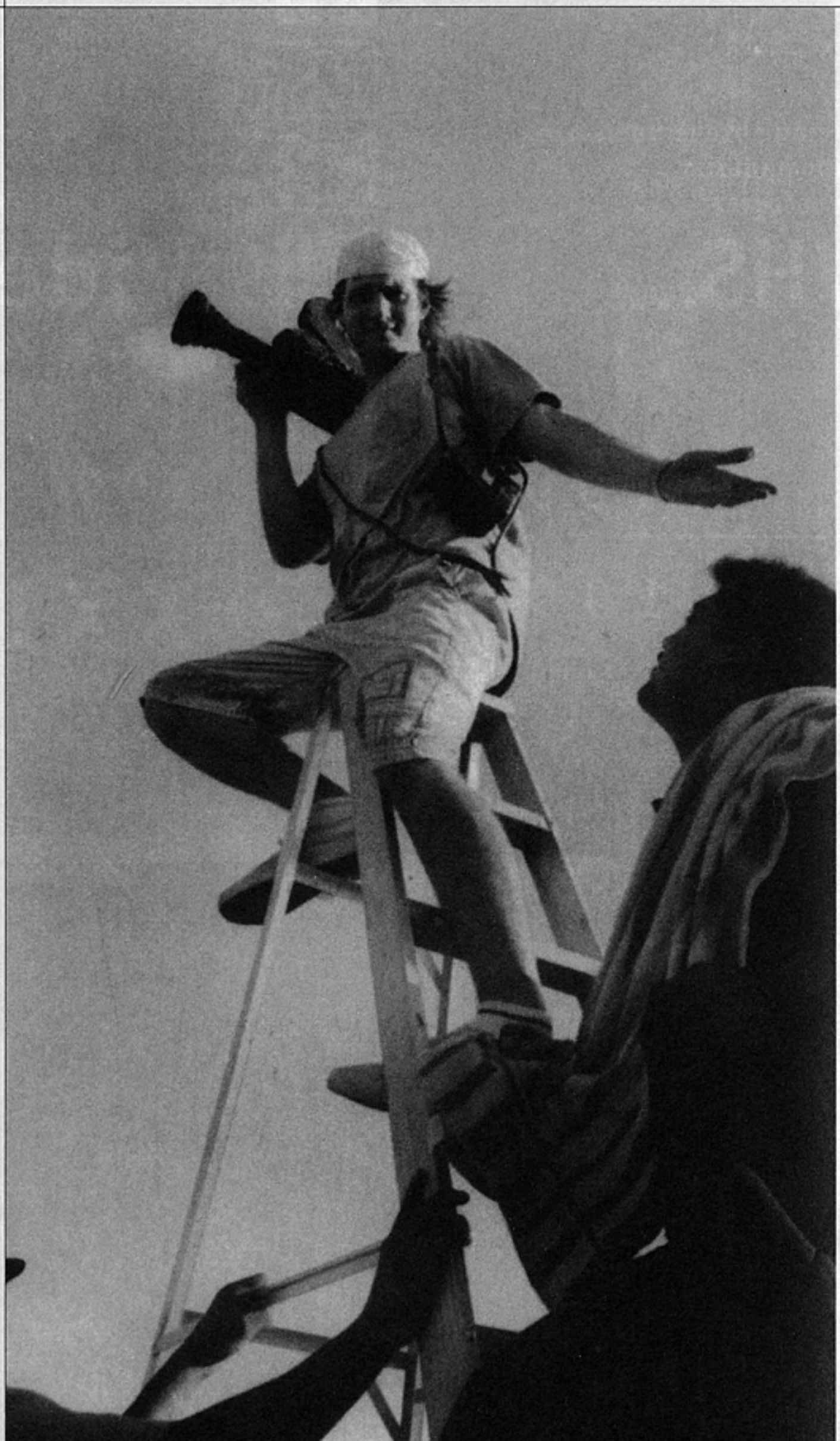
1997

XXI

КРУПНЫЙ ПЛАН

мы стараемся идти
в ногу со временем

О П Ы Т



Роберт Родригес
на съемках фильма
«Эль Марьячи», 1991

РОБЕРТ РОДРИГЕС

Бунтарь без команды

Desperado

Самые ранние мои воспоминания связаны с кинотеатром. В семье я был третьим ребенком, в конечном итоге детей стало десять, и всех нас мама водила в «Олмос-тиэтр», что на окраине Сан-Антонио, за недельной порцией удовольствий — на сеансы из двух или трех известных фильмов.

Мать относилась с недоверием и подозрением к потоку новых фильмов и допускала нас, наши детские глаза и души, только к тем фильмам, на которых выросла сама. Поэтому наша экранная диета состояла из больших доз музыкальных фильмов студии МГМ и комедий братьев Маркс, а временами в нее попадали сдвоенные сеансы фильмов Хичкока. До сих пор помню, как сильно подействовал на меня двойной сеанс — «Ребекка» и «Завороженный». Матушку звали Ребеккой, и я думаю, что именно по этой причине она повела своих маленьких детей смотреть на такие впечатляющие, словно видения Сальвадора Дали, кадры — ребенок, падающий на острые выступы в «Завороженном», или объятый огнем Мандерли, обрушивающийся на одержимую миссис Дэнверс в «Ребекке».

Помню, как, учась в пятом классе, я сидел на задней парте и рисовал в дешевом словаре — на его полях, на каждой странице выводил маленькие схематичные фигурки. Если пролистать книжку, придерживая страницы пальцем, получается мультфильм, мой собственный маленький фильм-комикс. Поскольку я не обращал внимания на учителя, то целыми днями мог рисовать такие фильмы, и это воспитывало во мне терпение и внимание к деталям, теперь я подобными качествами не обладаю. Непобедимые герои тщательно продуманных фильмов-комиксов скакали по страницам, сражаясь со злом и взрывая все, что попадется на глаза.

Я был не очень успешен в математике, естественных науках, истории... В общем, во всем. Но другие ребятишки относились ко мне хорошо благодаря этим фильмам-комиксам. Помню, как приятно было, когда кто-нибудь смотрел мои бумажные фильмы и хохотал. Это затягивало. Я рисовал постоянно. В восьмом классе мы с друзьями посмотрели фильм Джона Карпентера «Побег из Нью-Йорка» и решили снимать свои собственные настоящие фильмы. Но у нас не было оборудования. В книгах говорилось, что необходима по крайней мере 16-*мм* камера со стоп-кадром, чтобы делать рисованные фильмы или фильмы с глиняными куклами. Для юнца это самый лучший вид фильма, потому что ты в состоянии снимать целыми часами, а глиняные актеры не станут жаловаться, просить еды и с ними не нужны дубли головоломных трюков. У отца была хорошая, хотя и старенькая 8-*мм* камера, но без стоп-кадра. Поэтому приходилось выкручиваться. Я закрывал объектив и передвигал своего глиня-

---

Фрагменты. Публикуется по: Robert R o d r i g u e z. Rebel without a Crew. N.Y., 1995.

ного актера, но получался досадный проблесковый эффект. Нужно было добывать настоящее оборудование.

Мы с друзьями на пробу сделали обычный фильм, пользуясь 8-*мм* камерой. Результат был совершенно удручающий. Отсняли две с половиной минуты на пятидолларовом ролике лучшей 8-*мм* пленки, несколько дней ждали, пока ее проявят — это стоило еще семь долларов, — и когда я смог наконец просмотреть фильм, то вконец огорчился. Материал выглядел слишком грубо, автоматическая экспозиция постоянно отключалась, фильм оказался примитивным — сплошные разочарования. Пустая трата денег. Еще несколько раз я попытал счастья и бросил это дело. Денег-то у меня не было. Но тут случилось чудо.

В 1979 году мой отец, который зарабатывал на жизнь тем, что продавал кухонную утварь, фарфор, хрусталь и тому подобное, купил самый новый прибор, появившийся на электронном рынке (он покупал все, что, по его мнению, могло помочь в торговле). Это был видеомагнитофон JVC с четырьмя головками, который, как воображал отец, он сумеет использовать на выставках-продажах. По тем временам это был дорогой аппарат, поэтому магазин, где отец его купил, дал в придачу еще видеокамеру. Камера Quasar была старая и соединялась с видаком двенадцатифутовым шнуром. У нее не было ни видоискателя, ни какой-нибудь автоматики, поэтому приходилось смотреть в телевизор, чтобы понять, куда направлена камера. Отец объяснил мне, как обращаться с этой аппаратурой, и без его ведома я стал использовать ее для съемки своих кукольных фильмов и маленьких сюжетных комедий с участием братьев и сестер. Это везение для начинающего кинорежиссера — расти в семье, где крутятся аж десять детей, то есть готовая актерская труппа и помощники при съемках. Фильмы с покадровой съемкой получались плоховато из-за помех, непременно возникавших при нажатии на кнопку «пауза», но сюжетные фильмы с живыми актерами получались великолепно. В то время у видаков было куда больше дополнительных возможностей, чем у современных моделей. Наш видак имел устройство для дублирования звука, что позволяло мне стирать фонограмму и накладывать новую, не трогая изображение. Поэтому я мог снимать короткометражки, монтировать их в камере и потом накладывать музыку. Новая игрушка занимала меня почти целый год. Я снимал все. Свою новорожденную сестру, семейные сборища, собственные научно-фантастические мини-комедии с борьбой кун-фу — все, что приходило в голову, и все, что можно было снять в радиусе двенадцати футов от видака (я все еще был ограничен длиной шнура). Замечательно было то, что если раньше мне пришлось истратить двенадцать баксов на двухминутное 8-*мм* кино без звука, то теперь за те же и даже меньшие деньги я мог изготовить двухчасовую цветную картину со звуком, причем ее можно было стереть с кассеты. Настал век видео. Все действительно пошло на взлет, когда отец решил купить новый видак, поскольку я забрал себе первый. К его удивлению (а может быть, и нет), я совершенно так же отобрал у него и вторую машинку. Я сообразил, что с двумя соединенными между собой видаками смогу монтировать фильмы — прокручивать их на одном видаке и записывать на другом, используя его кнопку «пауза», чтобы удалить ненужный материал. Так родилась моя монтажная система. С тех пор я снимал фильмы, монтировал их на двух видаках, затем накладывал звук и музыку — занимался этим с тринадцати до двадцати трех лет. Но тогда я не понимал, что, снимая и монтируя фильмы таким доморощенным, примитивным и трудоемким способом, я на самом деле готовлюсь к будущим сложным режиссерским задачам.

Монтируя на двух видаках, прокручиваешь сырой материал на одной машине и записываешь его на другой, нажимая по необходимости кнопку «пауза». Работа с кнопкой «пауза» позволяет делать очень чистый монтаж, но если я останавливал видак, для контроля прокручивал готовый материал и возвращал пленку на исходное место, видак мог создать чудовищную помеху, безнадежно портящую фильм. Поэтому я должен был монтировать фильм целиком, не проверяя монтаж, пока не закончу. И приходилось делать это в неистовом темпе, потому что видак мог стоять в режиме «пауза» не больше пяти минут.

Это научило меня снимать с наименьшим количеством дублей. Делая фильмы таким образом десять лет, я стал заранее представлять себе смонтированную версию. Такой навык «предвидения» оказался необыкновенно полезным в

дальнейшей работе. Подобному не научишься ни в одной киношколе, и впоследствии мой опыт оказался бесценным.

В старших классах я посещал частное учебное заведение с интенсивным обучением одному предмету. И все школьные годы снимал фильмы. Оказалось, что год от года они становятся лучше и лучше. Выходные и все время после занятий я тратил на фильмы и комиксы. Мои короткометражки приобрели такую известность, что учителя разрешали мне сдавать фильмы взамен письменных семестровых работ. Никто не выражал недовольства, потому что все знали, что я вкладываю больше труда, времени и увлеченности в эти фильмы, чем в сотню учебных работ. Кроме того, фильмы были занимательные, в них снимались мои одноклассники, и мы показывали их в классе. Я так и не научился хорошо писать, но строить зрительный ряд научился.

В школе я познакомился с другим юным киношником по имени Карлос Гальярдо, и он постоянно снимался в моих коротких лентах, во многих из них. Карлос приехал из Мексики, жил в школьном интернате, а мой дом стоял как раз напротив школы, и Карлос приходил к нам в выходные и помогал мне снимать короткие комедии на заднем дворе. Все мои фильмы длились не больше пятнадцати минут, так как мне были нужны восторженные зрители, а я убедился, что им особенно нравятся мои короткие фильмы. После сеанса всем хотелось посмотреть эти короткометражки еще раз — лучшая похвала, которой может удостоиться самодельное кино.

Во время летних каникул я съездил погостить у Карлоса в Мексике, в Сьюдад-Акунье, и мы сняли своего рода сюжетную комедию. Это замечательный город, идеально подходящий для натурных съемок, и горожане привыкли видеть, как мы с Карлосом бродим повсюду с кинокамерой. Так что нам удавалось снимать сцены с детально разработанными трюками прямо посреди оживленной улицы. Отсняв фильм, я вернулся домой и смонтировал его с помощью двух своих верных видаков, наложил музыку и звуковые эффекты. Затем отправил Карлосу копию для показа по местному телевидению. Он также давал ленту в танцевальные клубы, и там ее показывали на видеоэкранах.

Не имея особо хороших оценок в начальной школе, я оказался в списке отличников и получал только высшие оценки в первый год учебы в средней школе. Эти внезапные успехи в школьном образовании я приписываю тому, что в конце концов стал доволен своими фильмами и комиксами. Меня стали поддерживать одноклассники и преподаватели, высоко ценившие мои увлечения, поэтому мое мнение о самом себе стало лучше и оценки стали лучше.

Ради стипендии я решил пойти в Техасский университет (в Остине). Там обучали кинематографическим дисциплинам. Я знал, что родители хотят, чтобы все их дети пошли в колледжи и получили высшее образование, но представлял себе только один диплом, который мог бы получить, — диплом кинематографиста, поскольку лишь ради него был в состоянии работать усердно. И решил, что это неплохой план.

Тут начались сложности. Попасть на факультет кинематографии можно было, только проучившись два года, занимаясь исключительно математикой, естественными науками, историей и английским. Это дело прозвали «курсами для прополки». С этими дисциплинами у меня было хуже всего, получался мартышкин труд: я ничему не учился, кроме одного — забивать в оперативную память как можно больше информации. Мой средний балл в университете с самого начала был плохим и становился все хуже. К концу двух лет «прополки» СБ оказался таким низким, что о кинофакультете и думать не стоило. Аудитории там были такие маленькие (меньше, чем на тридцать мест) и туда хотело попасть так много народу (более двухсот человек), что студентов отбирали по среднему баллу. Если СБ высокий, то и шансы хорошие. А если нет — забудь о факультете.

На кинофакультет попала куча ребят-теоретиков, и они делали ужасающие фильмы. А я был одним из многих творческих ребят с низким СБ, оставшихся за бортом.

Чтобы повысить свои баллы, я стал учиться на художественном отделении и заодно попросил о работе карикатуриста в «Дейли тексан», нашей университетской газете. Работу я получил и стал день за днем публиковать комический

рассказ в картинках «Хулиганы», в основе которого лежал образ самой младшей моей сестры Мари-Кармен. Цикл пользовался успехом, а я развивал на этой работе свои творческие способности. Не оставлял и короткие домашние видеофильмы. Два из них — «Дэвид и его сестры» и «Мертвецки пьяный», в которых играли мои сестры и братья, — получили призы на нескольких видеофестивалях. Еще я сработал «Остинские истории», трилогию из коротких фильмов, снятых на видео, где тоже играли мои братья и сестры, и представил ее на Третий национальный тихоокеанский киновидеофестиваль в Остине. И завоевал первое место, оставив позади фильмы, сделанные на кинофакультете Техасского университета. Тогда, взяв с собой призовой видеофильм, я отправился к Стиву Мимсу, профессору-кинематографисту, преподававшему Production I, и попросил разрешения посещать его занятия, поскольку, вопреки своему плохому СБ и даже не прослушав его курс, победил его студентов. Он просмотрел фильм и разрешил ходить на занятия.

Еще до учебы на факультете я понял, что мой шанс добиться известности — это снимать на 16-*мм* кинопленке и делать фильмы, которые будут получать награды. Сложность с видеофильмами, как бы они ни были хороши, заключалась в том, что тогда на многие фестивали принимали только фильмы, отснятые на кинопленке. Так вот, я знал, что в институтской обстановке без труда получу 16-*мм* аппаратуру и смогу сделать великолепное кино при очень небольших расходах. И отснял кинофильм опять с участием младших братьев и сестер — утвердили его с трудом, — причем снял его сначала на видео, смонтировал и показал ребятам, так что мы все стали лучше представлять, как работать дальше.

В этот фильм я вложил все идеи и съемочные трюки, какие только мог изобрести. Таким вот образом и родился восьмиминутный фильм «Изголовье». Он завоевал несколько первых призов на четырнадцати кинофестивалях, на которые я его отсылал. Замечательно, что многие фестивали стали допускать на конкурс видеофильмы. Картина была снята на 16-*мм* пленке, затем я перевел ее на видео и смонтировал тоже на видео. Разослал VHS-копии на фестивали; видеозапись приравнивалась к фильму, поскольку исходно он был снят на кинопленку. Такой метод позволил мне снимать фильмы необыкновенно дешево и получать известность на кинофестивалях без огромных затрат на позитивную копию.

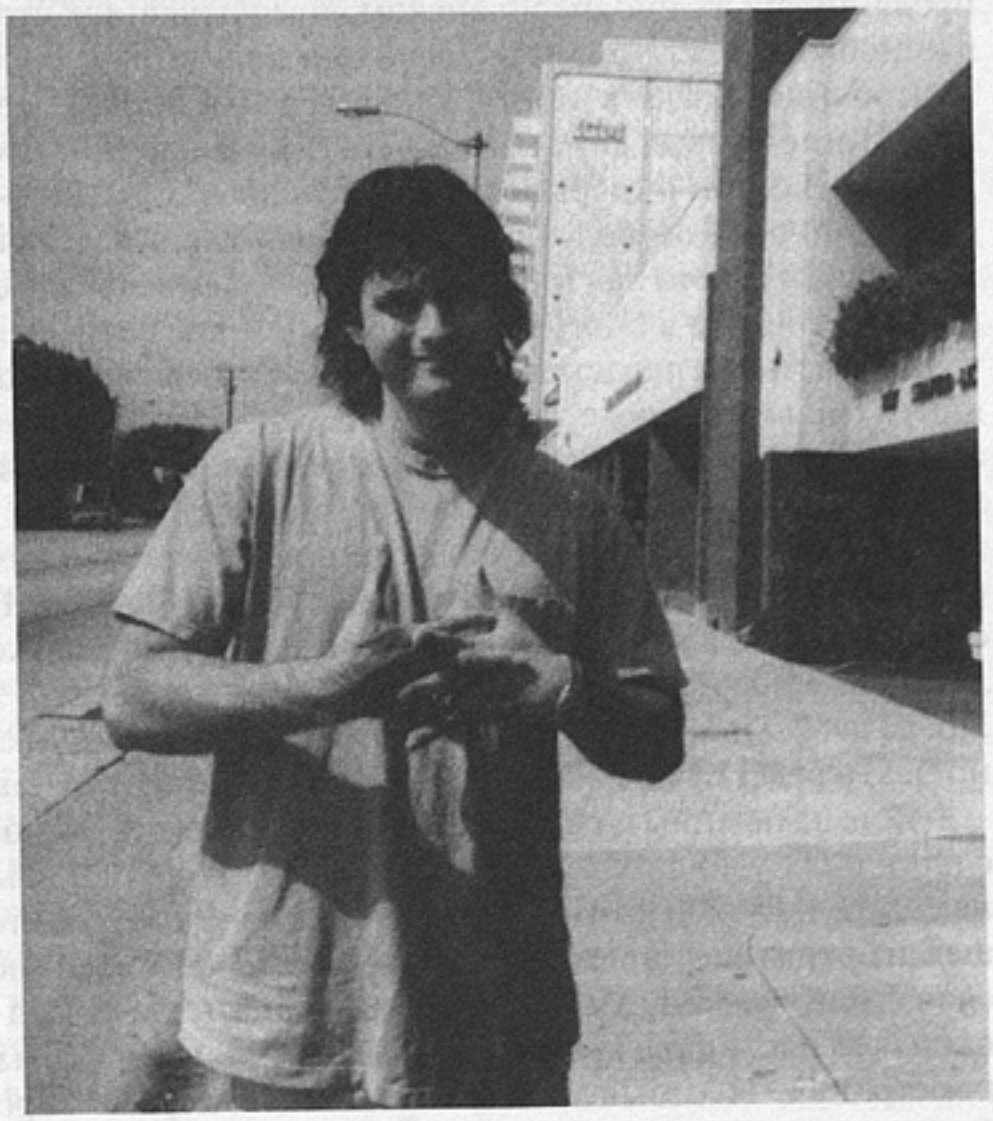
«Изголовье» обошлось примерно в восемьсот долларов. Сценарий для него я писал, ориентируясь на постановочные ресурсы, которые мне уже приходилось использовать: братья и сестры, родительский дом, велосипед сестры, скейтборд братишки. Все это было обыграно на экране, в ход пошли и фантазия, и стремительное действие, которое я научился разворачивать, годами делая коротенькие домашние видеофильмы. Весь этот опыт да еще выучка, которую я приобрел, три года рисуя рассказы в картинках, помогли мне сделать картину такой, как хотелось.

Завоевав несколько наград на фестивалях и добившись известности, я понял, что пора отважиться на полнометражный игровой фильм, поскольку, если мне вдруг предложат стать постановщиком, снимать надо будет не короткую, а полнометражную картину. И решил, что нужно практиковаться на полнометражных лентах не меньше, чем я практиковался на короткометражках. Если хочешь научиться играть на гитаре, ты не станешь брать два-три урока по классу гитары, а потом сидеть и ждать, что у тебя получится нечто новенькое и оригинальное. Ты засядешь у себя в гараже и будешь бренчать, пока пальцы не сотрутся до крови. Я так занимался со своими домашними фильмами — отснял больше тридцати коротких сюжетных фильмов с начальными и заключительными титрами, звуковыми эффектами и музыкой.

Попав на кинофакультет, я убедился, что большинство студентов никогда не держали в руках видеокамеру и тем не менее хотели быть кинорежиссерами. Они тратили примерно по тысяче долларов на каждый свой фильм, но картины оказывались вовсе не так хороши, как они надеялись, а затем эти ребята понимали, что созданы не для кино, и уходили пробовать силы где-то еще. Я-то помнил свои первые видеофильмы. Мне никогда не хотелось тратить тысячу долларов на мучительные эксперименты. Поскольку я снимал на видео, картины обходились не слишком дорого, а так как мне нравилось делать фильмы, я и за-

нимался этим, пока не выучился. Поэтому если вы сроднились с видеокамерой, продолжайте в том же духе. И не слушайте снобов от кино, которые станут уверять вас, что вы зря тратите время. Я начинал работать с видео — пользовался относительно дешевой формой съемки, чтобы выучиться строить картины, а затем обнаружил, что переход к кинопленке не такое уж сложное дело. Пропасти там нет. Все то же самое.

Если вы хотите стать кинорежиссером и не можете себе позволить изучать специальность в колледже, то запомните: вряд ли вас там взаправду выучат чему-то серьезному. Человека нельзя научить, как нужно строить повествование.



Роберт Родригес. 1991

Не стремитесь научиться этому у кого-нибудь — вас научат рассказывать не так, как вы сделали бы это сами. Рассказывать истории вы учитесь, рассказывая их.

А еще вас научат, как заключать контракты. Говорят, что единственный способ войти в кинобизнес — это познакомиться с нужными людьми. Дело, мол, не в том, что ты умеешь делать, а в том, кого знаешь. Может, это и откроет вам двери, но в кресле постановщика не удержит. Когда дойдет до дела, рано или поздно продюсеры поймут, что вы не в состоянии сыпать деньги в их карман, и вас выгонят. Калиф на час. Прощайте.

Но как же туда попасть? К этому я и подвожу.

Я никогда не был силен в сочинении сценариев. Много раз читал, что лучший способ выучиться их писать — сесть и написать до конца два сценария, а затем их выкинуть. Сочиняя два первых сценария, утверждают специалисты, ты многому научишься, но результаты будут ужасными, а поэтому, закончив работу, надо выбросить бумагу в корзину и только тогда браться за настоящий сценарий. Слышали? Тот, кто придумал такие игрища, просто чокнутый. Правда, в каком-то отношении это имеет смысл. То есть я думаю, что каждый носит в себе несколько плохих фильмов, и чем скорее он от них избавится, тем лучше. Но знаю, что сам ни за что на свете не сумел бы потом и кровью создать два сценария только для того, чтобы потом их выкинуть. Пытаться написать хоть что-то и иметь для этого достаточную мотивацию уже сложно, но писать нечто определенное, заранее зная, что получится чепуха и все придется выбросить, — это еще сложнее. Честно вам говорю, я ни за что не смог бы заставить себя написать сценарий, не представляя до начала работы, что с ним будет дальше. Продам ли я его? Сожгу? Буду три года перерабатывать в надежде, что он когда-нибудь

принесет богатство? Если не знать конечной цели, мотивации практически не существует. А она необходима, чтобы приняться за такую работу, как создание сценария.

Мотивация, с которой я стал писать «Эль Марьячи»(«Музыкант»), очень проста — у меня буквально открылись глаза. Внезапно появилась мысль: вместо того чтобы писать пресловутые два сценария, а затем их выкидывать, лучше снять по ним малобюджетные фильмы. Таким образом можно будет приобрести писательские навыки и заодно попрактиковаться в режиссерских. Вот так я и решил сделать «Эль Марьячи». Подумал: напишу два сценария об одном и том же герое. И сниму по-настоящему малобюджетные ленты, сделав все сам. Затем продам их на латиноамериканском видеорынке, так что никто из тех, кто занят в кинобизнесе, не увидит их, если они получатся нехороши. То есть вместо того чтобы выкидывать работу, я получу за нее деньги. Это уже неплохая мотивация. После первых двух напишу третий сценарий и поставлю по нему фильм. Третий из серии о Марьячи. Его также продам на латиноамериканском видеорынке, но если он получится так хорош, как я надеюсь, то... Сценарная и режиссерская работа над тремя картинами кряду даст мне столько опыта и уверенности в себе, что я смогу использовать лучшие сцены из трилогии или целиком третью часть как представительскую ленту и получу финансирование для настоящего фильма — вроде такого, как «Секс, ложь и видео», — и ворвусь на сцену американского независимого кино, делая вид, что раньше ничем подобным не занимался. Собственная блестящая идея меня просто ошеломила. Помню, я размышлял: почему никто до этого не додумался? Возможно ли, чтобы этого еще не делали? Возможно ли, что мне все это удастся? Ведь даже если и третья серия получится ужасной, я буду на небесах от счастья, когда продам фильмы на латиноамериканском видеорынке и получу прибыль. Я люблю делать фильмы. Но, делая фильмы да еще зарабатывая этим на жизнь, я смогу снимать постоянно, и это будет лучше всего. Я был просто вне себя от такой перспективы.

Все мы помним о независимых режиссерах, создавших один великолепный фильм и получивших известность, а после второго фильма о них никто ничего не слышал. Думаю, отчасти причиной их неудачи было то, что успех к ним пришел неожиданно, прежде чем они сумели поэкспериментировать и отточить свой стиль и талант. Мне было всего двадцать три года, я не желал входить в кинобизнес плохо подготовленным, но уже получал призы на фестивалях короткометражек. И осознал, что, готовя свои первые игровые полнометражные фильмы в полной неизвестности, сумею неведомо для чужого глаза совершать ошибки, свободно экспериментировать, оттачивать свой талант во всех областях, потому что буду делать свою трилогию о Марьячи без всякой съемочной группы. Я создал для себя собственную киношколу, где я — единственный студент, где опыт, ошибки, проблемы и решения станут моими учителями. Если даже фильмы окажутся плохими, никто об этом не узнает, а затраченные на них деньги я смогу вернуть.

Вот это была настоящая мотивация! Сценарий первого фильма о Марьячи я написал за три недели. Забавно, как быстро появляются идеи сценария, когда знаешь, что собираешься снимать по нему фильм, а не пишешь ради того, чтобы писать. Как это мне пришла в голову мысль о латиноамериканском видеорынке? Наверное, все началось в марте 1991 года. Тогда «Изголовье» показывали на фестивалях, фильм имел успех. Позвонил Карлос Гальярдо и попросил меня снова приехать в Мексику, в его родной город.

— Снимать другой фильм? — спросил я.

— Нет, — ответил он, — посмотреть, как снимают фильм.

И рассказал о картине, которая снималась в его городе. Карлос был просто в изумлении, потому что речь шла о самом дорогом фильме, который когда-либо снимался в Мексике. Это была экранизация мексиканского романа-бестселлера «Шоколад на крутом кипятке»[1]. И снимали ее в Сьюдад-Акунье, родном городе моего друга. Карлос сказал, что режиссер Альфонсо Арау выбрал имен-

[1] Под таким названием роман вышел в 1988 году на русском языке в издательстве «Новости» (перевод П.Грушко). — *Прим. переводчика.*

но его для помощи в производстве, поскольку он родом из этого города и имеет опыт работы в кино. Я решил поехать и снять своего рода закулисный материал о том, как рождался фильм, который стал (как оказалось впоследствии) самым популярным в Мексике. Хотелось увидеть осветительную аппаратуру и установку кинокамер. Так что весенние каникулы могли оказаться интересными и весьма продуктивными. И я поехал.

Коллега кинорежиссер!

Итак, вы хотите заделаться режиссером-постановщиком? Первый шаг к тому, чтобы стать им, — покончить с разговорами о том, что хочешь стать кинорежиссером. Пока я не утвердился на этом поприще, мне потребовалась целая вечность на то, чтобы начать представляться людям как режиссер, сохраняя при этом невозмутимый вид. Но на деле я уже был постановщиком, начиная с того дня, когда, закрыв глаза, представлял себя на съемочной площадке. Остальное было неизбежно. Так что перестаньте хотеть быть кинорежиссером, вы уже кинорежиссер. Можете заказывать себе визитные карточки. Новые.

Теперь насчет основных специальных познаний, необходимых для того, чтобы сделать фильм. Помнится, какой-то знаменитый кинорежиссер однажды сказал, что всеми техническими знаниями, нужными для того, чтобы снимать кино, можно овладеть за неделю. Щедрый был парень.

Этому можно научиться за десять минут.

Владея изложенной ниже информацией, вы можете начинать съемку отличных собственных картин совершенно самостоятельно, без съемочной группы. (Поверьте мне, это неоценимая штука, если вы в состоянии снимать фильмы, будучи совершенно самодостаточным. Правда, это пугает людей. Так будьте пугалом.)

Замечательно быть самодостаточным в работе, при которой человек обычно и шагу ступить не может без помощи целой команды. Это хорошо, поскольку тогда люди осознают, что вы можете удрать от них и сделать собственный великолепный фильм без их помощи, — осознают и дают вам возможность идти своим путем. Вот почему нужно знать все области производства. Если не говорить о других причинах, то хотя бы ради того, чтобы никто не застал вас врасплох или не подсунул ложную информацию.

Я не знал даже этого, когда начал снимать «Эль Марьячи», но фильм вышел хороший — значит, вы свой фильм сделаете прекрасно. Большую часть всей премудрости я постиг во время съемок. И сейчас передаю свое знание вам.

Ну, начнем...

Десятиминутный кинематографический курс Роберта Родригеса

Первый урок в школе режиссерского мышления: делает фильм не кошелек, что бы по этому поводу ни говорили в университете или в Голливуде. Подумайте об этом. Любой простак может полностью выложиться финансово, снимая картину. Смысл в том, чтобы сначала выложиться творчески.

Что такое, в сущности, фильм? Это просто творческое усилие. Чем больше творчества вы сможете пустить в ход, решая ваши рабочие трудности, тем лучше может стать фильм. Трудности возникают постоянно, вне зависимости от того, каков бюджет картины. Но для решения проблемы при съемке высокобюджетных фильмов деньги достать нетрудно, так как у киностудии их много. Поэтому проблема обычно не решается творчески, ее попросту уносит денежным потоком.

Но если у вас нет денег и вы работаете самостоятельно, то и трудности надо преодолевать самостоятельно. Вы пускаете в ход свои творческие способности, и проблема решается творческим же путем. В этом, возможно, все различие между свежими, оригинальными вещами и банальными, обкатанными.

Самое важное и полезное, что вам нужно для работы постановщика, это «кинематографический опыт» в противоположность «опыту в кинематографе». Здесь есть разница. На кинофакультете и в Голливуде твердят: чтобы стать режиссером, нужен «опыт в кинематографе». Аргументация такова: работая на других, например, даже в качестве ассистента постановщика, вы своими глаза-

ми видите, как надо снимать. Но именно в этом вы не нуждаетесь: в девяти случаях из десяти эти методы неэкономны и неэффективны. И не нужно этому учиться!

«Кинематографический опыт», напротив, состоит в том, что вы одалживаете видеокамеру или другой съемочный аппарат и фиксируете какие-то сцены, затем распоряжаетесь ими по своему усмотрению, делая нечто вроде монтажа. Не важно, используете ли вы старую видеомонтажную систему в $^3/_4$ дюйма, переписываете с одного видака на другой или даже монтируете на компьютере. Что сумеете достать, то и хорошо. Смысл в том, чтобы набраться опыта в создании собственных образов и/или историй и научиться их складывать путем монтажа.

Я думаю, каждый носит в себе не меньше дюжины плохих фильмов, и чем скорее вы их выпустите, тем лучше. Хорошо бы сделать это на недорогом оборудовании и материале — таком, как видео, — чтобы, закончив учение, не вылететь в трубу и иметь возможность выпускать ленты так быстро, как сумеете, и так много, как сможете. Нет ничего лучше, чем катить по творческой колее. Если вы можете выполнить весь проект за неделю на видео, поскольку это дешевый метод, — прекрасно. Это лучше, чем вытягивать фильм на чем-то более дорогом, например на 16-*мм* пленке, и приступить к следующей картине только через неделю или через месяц, потому что финансы у вас кончились. Опыт свободного экспериментирования на собственный лад даст вам необходимую уверенность в себе, прежде чем вы возьметесь за осуществление проекта, о котором мечтали. А если вы все сделаете сами, то приобретете еще большую уверенность, поскольку самое замечательное ощущение — то, что вы совершенно самостоятельны и не должны тратить время, пытаясь убедить массу людей вас выручить.

Мысль о том, что в наши дни можно научиться режиссерскому делу, снимая видеофильмы на дому, разумеется, заставляет нервничать многих постановщиков. Ведь предполагается, что каждый, у кого есть творческое воображение, может прямо сейчас взять видеокамеру и научиться делать великолепные художественные фильмы, а это означает обострение конкуренции на рынке, где она уже достаточно остра. Но они правы. Им следует бояться. Им следует очень бояться.

Создание сценария

Обучаясь созданию сценариев, лучше использовать оригинальный материал, а не адаптировать готовые произведения. Надо также пробовать учиться без пишущего партнера или партнеров. Ведь вы хотите быть настолько самостоятельным, насколько возможно, поскольку вне зависимости от того, сколько народу вы привлекли к делу, чтобы обрести чувство безопасности за спинами членов бригады, в какой-то момент все решения ложатся на вас, и вам следует быть готовым к этому.

Думаю, то же самое верно и по отношению к созданию кинофильма. Хотя постановка фильма считается коллективным видом творчества, она не должна быть такой. Определенных правил, какой ей следует быть, наверняка нет, а если есть, то нарушайте их всеми способами, потому что опыт, которым вы обладаете, и уровень уверенности в себе, который появится у вас после работы над картиной в одиночку, будут стоить больше любой помощи со стороны, какую можно получить. Поскольку вы еще только начинаете, не стоит заводить слишком много партнеров. Если фильм будет хорошим, вы станете задаваться вопросом, не команда ли сработала его хорошим, а если плохим, то слишком велик соблазн сделать из партнеров козлов отпущения, и, действуя таким образом, вы ничему не научитесь.

Если вы все-таки думаете, что вам надо пойти на кинофакультет и еще немного поучиться, забудьте об этом! Возьмите свои двадцать с чем-то тысяч долларов, которые вы собирались истратить на Калифорнийский университет или кинофакультет Нью-Йоркского университета и спрячьте в карман поглубже.

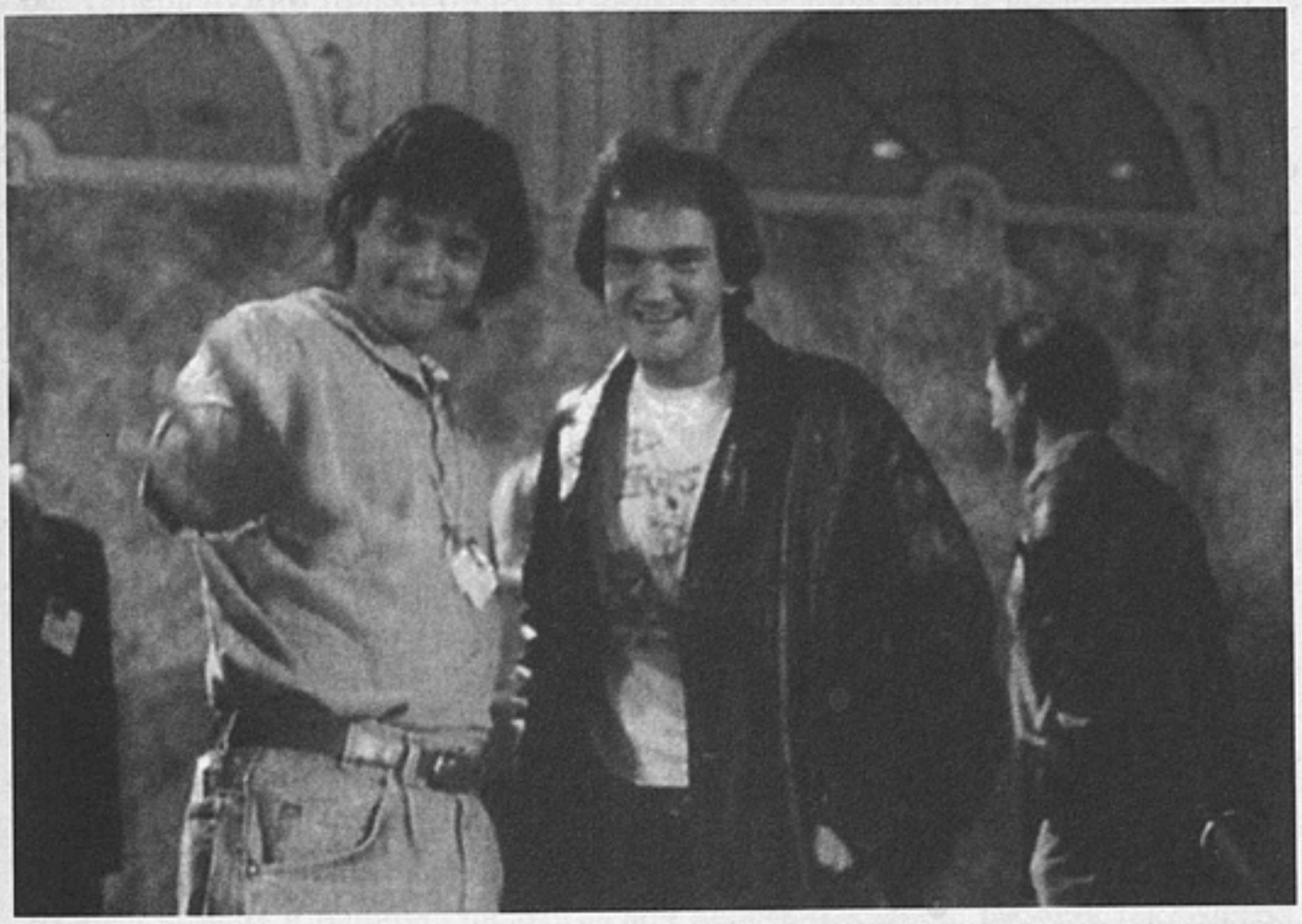
Самая серьезная ошибка, какую вы только можете совершить, — это попытка сделать малобюджетную картину, используя технологию съемок высокобюджетных фильмов, которой вас научили на факультете. Когда у вас большой

бюджет и много аппаратуры, съемочная группа действительно оказывается кстати. Но при других условиях это мертвый груз.

Преимущество съемок в стиле «Эль Марьячи» — в том, что нет никаких сложностей с бюджетом, потому что нет и самого бюджета! Нет ни мятежей в команде, ни скандалов из-за ее питания, потому что нет ни съемочной команды, ни еды для ее кормежки! Нет проблем ни с аппаратурой, ни с освещением, потому что оборудования необходимый минимум и только. Но, с другой стороны, вы вовсе не должны снимать в стиле «Эль Марьячи», чтобы создать малобюджетный высокохудожественный фильм. Сомневайтесь во всем, вырабатывайте собственный свод правил, сами находите свои методы. Я беседовал с людьми, в одиночку снимающими малобюджетные фильмы, — их изобретательность действительно потрясает. Есть тысяча различных способов для достижения искомого результата. Найдите тот, что вам подходит, и действуйте.

Будьте сами себе оператором

Как вы собираетесь снимать фильм? Какая аппаратура вам нужна? Пусть это будет видеокамера, или 16-*мм* Super 16, или 35-*мм* Super 8, или High 8. Все



Роберт Родригес и Квентин Тарантино на фестивале в Торонто. 1992

они примерно одинаковы. Выбор зависит от того, каков ваш проект и чего вы собираетесь достичь. Я разговаривал с честолюбивыми киношниками, которые тратят массу времени, расспрашивая народ, какой камерой и в каком формате им следует снимать и о прочей чепухе. Хватайте ту камеру, какая попалась под руку, и начинайте снимать. Остальное само станет на место. Иначе вы никогда не начнете, а самый важный шаг, чтобы достичь чего-нибудь, — первый. Берите камеру — и вперед.

У меня был старый верный экспонометр «Секоник», который я купил несколько лет назад в фотомастерской, где тогда работал. Он был в отличном состоянии, так что для определения освещенности нужно было только отметить светочувствительность пленки на шкале. Если снимаете на открытом воздухе, пользуйтесь пленкой для открытого воздуха с невысокой чувствительностью, скажем, 64. Значит, вы просто ставите на шкале 64 и подносите экспонометр к актеру, повернув его физиономию в сторону камеры. Теперь нажмите кнопку экспонометра и посмотрите, какое число он покажет. Прекрасно. Теперь установите это число на шкале диафрагмы своей камеры — получите F-stop. Что такое F-stop? Кому важно, что такое F-stop? Не беспокойтесь насчет F-stop. Меня эта штуковина никогда не беспокоила. Делайте то, что велит экспонометр, он

ваш лучший друг. Просто возьмите волшебное число, которое экспонометр прошепчет вам на ухо, и установите это число на объективе. Бах! Вы только что стали сам себе оператором. Примите мои поздравления. Именно так и укажите в титрах. Я всегда так делал. Если вы при съемке немного передержали негатив, не волнуйтесь. Получится более глубокий негатив с более интенсивным черным и более насыщенными цветами. Чистая работа.

Мы поговорили об экспонометре, а как насчет света в закрытом помещении? Я решил освещать все свои интерьеры практичными электрическими лампами или лампами заливающего света и брать более чувствительную пленку. Это обычного размера лампы, которые подходят для обычных патронов, но они имеют температуру до 3200 градусов по Кельвину, и поэтому их свет похож на дневной. Такое освещение сделает ваш фильм естественным. Уже давно, задолго до того как идея создания малобюджетного художественного фильма вошла в практику, честолюбивые режиссеры, чтобы привлечь к себе внимание, стали делать короткометражные фильмы или просто киноролики своих сценариев, причем тратили на эти ленты массу денег, стремясь сделать их такими же заглаженными и глянцевыми, как голливудская продукция, чтобы продемонстрировать свою конкурентоспособность. Не слишком-то умная затея. Сколько бы эти люди ни прилагали усилий, они со своими ограниченными средствами не могут сделать демонстрационную ленту такой же отполированной, как голливудская. Их ролики выглядят дешевой имитацией. Поэтому надо идти другим путем. Зачем пытаться делать глянцевый фильм, если на это нет денег? Даже и не пробуйте. Снимайте фильм, какой в Голливуде не сделают никогда, несмотря на все деньги. Поведайте людям историю, которую не рискнут снять большие парни, или сделайте фильм, берущий за душу, так, как не удавалось голливудцам, потому что они плывут по течению. Обратите в преимущество свое невыгодное положение, реализуйте все свои ценные качества и работайте упорнее, чем все, кто вас окружает. Получив любую возможность, продемонстрируйте свое превосходство и делайте это, не останавливаясь.

Хорошо. Вернемся к съемкам вашей картины. Держите камеру и смотрите на актера в объектив. А, у вас нет штатива для камеры? Превосходно. Нет ничего хуже, чем приличный штатив при съемках малобюджетного фильма. Потому что приличный штатив ничем вам не поможет. Великолепный штатив, возможно, делает чудеса. Не знаю, ни разу таким не пользовался. Зато знаю, что вам может дать приличный штатив — ничего. Из-за него вам захочется держать камеру неподвижно, так что выйдет застывший, мертвый фильм.

Каков же ответ? Вам нужен дрянной штатив. Съемки «Эль Марьячи» шли со штативом, который вообще не был предназначен для кинокамеры. Тренога для фотоаппарата, самая слабенькая. Ни поворотной головки, ничего. Я поставил на этот штатив камеру, и она едва держалась. К концу съемок штатив развалился. Я пользовался им для крупных планов при диалогах. Все диалоги сняты фиксированной камерой. Для этого вам не нужна затейливая тренога. И поскольку штатив был совершенно бесполезен при панорамных съемках или вертикальном панорамировании, я мог работать без подставки, двигаться, держа аппарат в руках, и снимать в стиле документального кино. Это придает фильму больше энергии.

Делайте фильм энергичным! Энергия прекрасна, она добавляет картине ценность, придает ей вид более дорогой, чем есть на самом деле. Вы не поверите, сколько народу — профессионалов и дилетантов — говорили мне, каким дорогим выглядит мой фильм из-за того, что камера беспрерывно движется. Разумеется, я перемещал камеру! Если бы я пробовал стоять неподвижно и держать камеру ровно, она бы все равно слегка двигалась в такт моему дыханию. Но если камера в любом случае будет немного шевелиться, почему бы не перемещать ее как следует? Сделайте вид, что вы раздобыли операторскую тележку, «стэдикам» или кран — какую-нибудь дорогую штуковину.

Ладно, значит, вы смотрите на своего актера через объектив. Вы не прикованы к месту, поэтому у вас прекрасная возможность отснять прекрасный кадр, ведь... что вы видите? Сейчас, глядя через объектив на актера, вы все равно что зрительный зал. Это ли самый интересный угол, под которым можно видеть эту сцену? Перемещайте камеру и смотрите, каким будет кадр, если вы присядете

на корточки и станете снимать не прямо, а под углом, глядя на актера снизу вверх. Подвиньтесь ближе — разве вам нужно, чтобы был заметен ваш бедный реквизит? Подвиньтесь еще ближе и заполните кадр изображением привлекательного актера. Интересное лицо всегда затмит неинтересный фон. Каков этот угол зрения? Интересен и не чересчур отвлекает от фона? Хорошо. Здесь тоже есть один-единственный метод. Сомневайтесь во всем и ищите то, что лучше всего подходит именно для вас.

Прежде чем начать съемку, вам нужно действительно увидеть свой фильм в голове. Проиграйте сцену мысленно, представив себе актеров и положение камеры. Обрисуйте себе место действия. Прикиньте, что нужно будет вырезать при монтаже. Будете ли все время показывать одного актера или прервете сцену на середине, чтобы вмонтировать что-то другое? Прокрутите фильм в мозгу и, если надумаете что-нибудь интересное, возьмите лист бумаги и напишите перечень кадров. Записывайте все кадры, какие нужны, чтобы сцена сработала.

Затем просмотрите. Читайте список и представляйте себе кадры, как при монтаже. Вы ничего не упустили? Просмотрите список еще раз. Какие кадры вы представляете себе, но еще не записали? Запишите их. Теперь держите этот перечень под рукой, потому что он поможет вам сосредоточиться на каждом кадре. Теперь нужно только отснять каждый очередной кадр и вычеркнуть его из списка. Когда все окажется зачеркнутым, дневная работа будет завершена. Примите поздравления.

Примечание. Может быть, кажется, что я слишком упрощаю даже эти основные элементы работы над кинофильмом, но это не так! Я просто думаю, что лучше не сосредоточивать вашу энергию на всех дрянных подробностях, которые не слишком важны в этот момент вашей профессиональной деятельности. Я вам рассказываю то, что необходимо знать при работе, чтобы вы могли без помех сосредоточиться на действительно важных вещах — на характерах героев, на повествовании. Когда работа готова, только это имеет значение. Остальное вам простят.

Вам следует изучить весь процесс создания фильма — вне зависимости от того, какая часть работы вас привлекает. Если научитесь самостоятельно исполнять любую работу, вам будет легче понять, чего вы действительно хотите. И потом, когда станете постановщиком фильма, вам будут понятны нужды звукооператора, оператора и т.д., потому что их работой вы уже занимались.

Когда я снимал фильм со съемочной группой, мы постоянно отщелкивали какое-то чудовищное количество кадров за двенадцатичасовый рабочий день. Однажды за тринадцать часов выстроили целых семьдесят восемь мизансцен, работая с одной кинокамерой. Я нипочем бы не заставил съемочную группу выставить столько мизансцен, сидя в режиссерском кресле и покрикивая: «Быстрее, быстрее!» Они бы послали меня куда подальше. Но вот что я делал — просто брал камеру и начинал щелкать свой перечень кадров, работая так быстро, как только можно, и так, чтобы выходили хорошие кадры. Съемочная группа видела, как я снимаю кадр за кадром, и работала вместе со мной. Попроси я их работать самостоятельно, они бы назвали меня психом и ушли. То, что я взял камеру и снимал сам, облегчило нам путь к сотрудничеству и совместную работу, потому что они поняли: если я могу так работать, то могут и они. В результате никто не жаловался и не падал замертво от усталости, и мы могли стремительно продвигаться вперед. Актеры чувствовали себя прекрасно, потому что все время действовали, и за этот день мы сняли столько сцен, что актеры ни на чем не застревали, им не приходилось повторять свои две-три фразы в пяти дублях. Они просто промчались сквозь свои сцены с энергией и непосредственностью, которых у них не нашлось бы, если бы фильм снимался в медленном темпе и за большее количество съемочных дней. Энергия в них была бы убита.

Почему фильмы, которые сегодня видишь в кинотеатрах, по большей части кажутся длинными и безжизненными? Причина в том, что энергия была убита, прежде чем включились кинокамеры. Продвигаясь медленно, вы убиваете энергию и движущую силу не только в актерах, но и в самой картине. Ведь фильм, как ни крути, длится примерно полтора часа. Так зачем тратить три месяца, чтобы снять нечто продолжительностью в девяносто минут? Чем быстрее вы продвигаетесь, тем дешевле обойдется фильм. Тогда и у съемочной команды

хватит сил, чтобы реагировать на вашу творческую фантазию, не говоря уже о том, что картина по уровню энергии неизмеримо превзойдет длинные, жирные, медлительные голливудские фильмы — вне зависимости от того, сколько на них истрачено денег.

При всем прогрессе съемочной технологии вы можете снимать свой фильм целиком при доступном для вас освещении или с несколькими простыми софитами. Именно это я использовал для «Эль Марьячи».

Монтаж фильма

Обычно при видеомонтаже запись переводят в цифровую форму на дюймовой ленте, затем делают дубль на ленте в $^3/_4$ дюйма и проводят автономный монтаж. Затем переносят правку на дюймовую кассету, используя разметку СФВК[2] (SMPTE), нанесенную на видеоленту. Это замечательный способ — если вы богаты. Если нет, можете сделать примерно то же, что я проделал с «Эль Марьячи», — монтировал прямо на ленте $^3/_4$ дюйма без всякой разметки. Она мне была ни к чему, поскольку я не собирался никуда ничего переносить, а рассчитывал сейчас же выйти на видеорынок.

И вот что это вам даст — недорогой черновой монтаж вашего фильма, который вы сумеете демонстрировать, и тогда, возможно, какой-нибудь прокатчик кино или видео заинтересуется лентой и купит ее, оплатив расходы на доводку. Это совсем не то, чему вас учат кинофакультеты или книги по киношному делу. Все твердят, что надо отснять материал на 16-*мм* пленке, смонтировать рабочий негатив, скопировать его, отпечатать позитивные копии, затем устроить просмотр для кинопрокатчиков или разослать копии по фестивалям. Неплохая мысль, если ты миллионер. Для остальных людей есть более разумные и куда более дешевые способы достичь того же результата. Копирование позитива с чистого негатива «Эль Марьячи» обошлось бы мне еще в двадцать тысяч долларов, не меньше. И что было бы потом? Я показал бы фильм на киностудии или кинопрокатчику, его купили бы, а затем заплатили бы за увеличение до 35-*мм* и стереосаунд-микс, чтобы фильм можно было демонстрировать в кинотеатрах. Так всегда делается. Поэтому зачем им нужна дорогостоящая копия фильма, если они могут просмотреть картину в дешевой видеозаписи? В любом случае им придется увеличивать ленту до 35-*мм*. Пусть они тратят денежки, это их работа. Пользуйтесь преимуществами новой технологии, а к тому же продумывайте и ставьте под вопрос все прежние методы.

Некоторые говорят, что если режешь пленку своими руками, а не посредством видео или компьютера, это создает лучший контакт с фильмом — монтируя ленту, ты прикасаешься к изображению, а не жмешь на электронные кнопки. Если вам нравятся эти слова, сделайте одолжение. Возьмите какую-нибудь пленку домой на вечер и нежно поглаживайте ее, сколько захотите. Но когда придет время монтировать свой фильм, воспользуйтесь видео- или компьютерной системой. На мой взгляд, резать пленку — самый медленный и самый нелепый способ монтажа. Чтобы сделать хоть что-то, уходит целая вечность. Мо-

ставьте под вопрос все прежние методы.

Некоторые говорят, что если режешь пленку своими руками, а не посредством видео или компьютера, это создает лучший контакт с фильмом — монтируя ленту, ты прикасаешься к изображению, а не жмешь на электронные кнопки. Если вам нравятся эти слова, сделайте одолжение. Возьмите какую-нибудь

способ. В общем, можно действовать по-разному. Придумайте то, что вам подойдет. Уже отсняв «Эль Марьячи», я слышал, как какие-то ребятишки рассуждали о фильме, который они сняли камерой без микрофона, и хотя у них не было Nagra, записали звук в цифровой форме, используя камеру High 8. Превосходная идея. В High 8 есть цифровая звукозапись. Детишки могли потом совместить дорожки и получить отличный звук. Другие мои знакомые записывали звук прямо на жесткий диск компьютера и монтировали в цифровой форме, используя звуковую монтажную программу, вроде Protools. Выбирайте свой способ.

Почему многие фильмы стоят так дорого? Одна из главных причин — их слишком долго снимают. Не хватает решительности, чтобы сразу втянуть людей в работу и не тратить пять месяцев на съемки того, что будет идти на экране полтора часа. Я просматриваю картины и чаще всего не понимаю, почему нужно было потратить больше двух недель на их съемки.

Когда люди рассказывают о съемках, разве они не повторяют одно и то же? Все говорят: «Это ожидание... ожидание». Все ждут. Говорю вам, ожидание вредно. Ожидание — ваш враг. Ожидание убьет ваши творческие возможности, убьет вашу энергию.

Итак, как снимать быстро? Крутите все в уме, пока не убедитесь, что все схватили, затем снимайте, а потом забудьте. Вперед, не останавливайтесь. Помните, что фильм будет составлен из многих частей, что, добавляя множество деталей и мучительно переснимая каждую крохотную сценку, вы потеряете и время, и деньги. Есть общий результат, которого вы добиваетесь. Надо привыкнуть к мысли, что вам придется жить с вашим первым или вторым отснятым вариантом, а затем заставить его работать в монтажной. Если вы тщательно распланировали кадры, то на стадии монтажа обнаружите, что получили все, чего хотели. Повторяю, следуйте внутреннему чувству. Это замечательная штука — орудовать собственной камерой, потому что с ней всегда знаешь, когда кадр удался. Глядя в объектив на актеров, на действие, видишь, каким будет твой фильм на экране. Этого ощущения не получишь, работая с видеомонитором. Ни с чем другим не получишь.

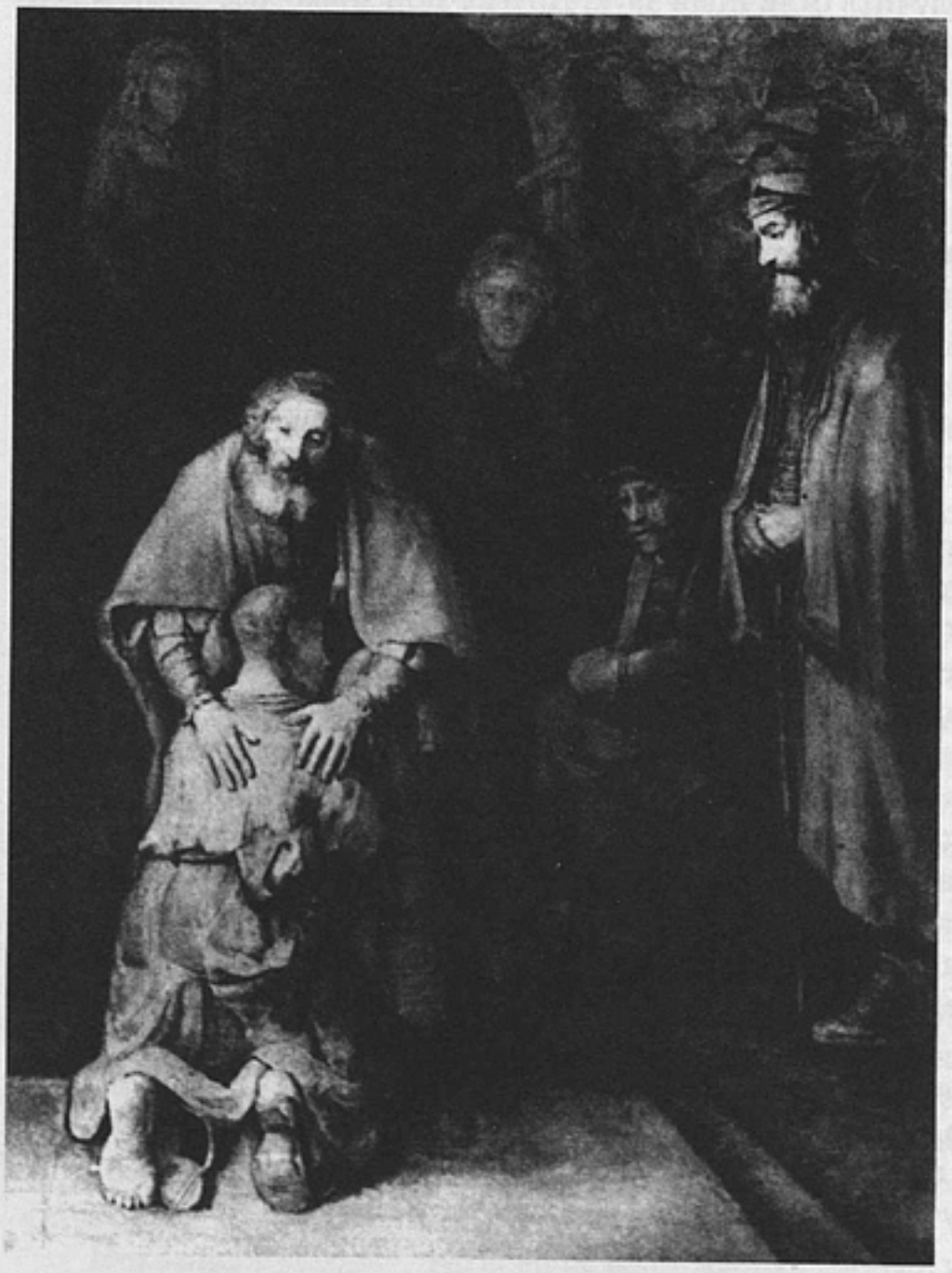
Обучение закончилось. Валите отсюда и снимайте фильм. Говорю вам: Голливуд созрел для того, чтобы его взять. Идите с моими идеями, а мне позвоните, когда дело будет сделано. Вы снимаете фильм, я приношу поп-корн. До встречи... всего наилучшего.

Перевод с английского В.Кулагиной-Ярцевой

ЮРИЙ ЕГОРОВ

Тот (самый) свет

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И.МАНЦОВ



Харменс ван Рейн Рембрандт. «Возвращение блудного сына». 1668 — 1669

Говорят, едва заглянув в комнату, недавно ушедший из жизни оператор Георгий Рерберг мог с точностью назвать параметры освещения: сколько люменов (единица измерения светового потока) под столом, сколько возле окна и сколько на лице исполнителя. К сожалению, подобная проницательность почти не востребована в нынешнем российском кино. Исполнители в фокусе? Что еще нужно? Хлопушка, «мотор!», поехали... Как следствие — неудовлетворительный художественный результат.

Свет не роскошь, а средство выражения. В театре, например, есть специальный человек, который отвечает за свет. Только за свет! Эстетика светового решения в лучших современных спектаклях зачастую на порядок сложнее и совершеннее того, что мы видим в кино. Поэтому нам показался интересным опыт театрального художника по свету, человека, для которого свет не столько технологическая проблема, сколько проблема смыслообразования.

Юрий Егоров закончил постановочное отделение Школы-студии МХАТ. В качестве художника по свету работал в Студии экспрессивной пластики, организованной в рамках Школы драматического искусства Анатолия Васильева. Кроме того сотрудничал с режиссерами Р.Козаком, В.Шамировым, участвовал в создании спектаклей «Геликон-оперы».

Десять обязанностей глаза: мрак, свет, тело, цвет, фигура, место, удаленность, близость, движение и покой. Из этих обязанностей должно быть соткано произведение.

Леонардо да Винчи

1

Игорь Манцов. Итак, художник по свету — повелитель света или укротитель тьмы? Тебя не удивляет вопрос?

Юрий Егоров. Вопрос по существу. Допустим, Рембрандт — укротитель тьмы, тогда Вермеер — повелитель света. Театр бывает «черный» и «белый». В первом случае мы привносим свет в темноту. Кажется, это проще. Во втором случае приходится «читать» светлое пространство. Здесь работают полутона, почти незаметные нюансы.

И.Манцов. Но художник по свету и здесь не остается без работы?

Ю.Егоров. Еще бы! С темнотой в принципе все понятно: вырезаем в темноте куски света. А вот когда в «белом» театре все уже видно, все уже есть, начинается настоящая виртуозная работа. Ведь на самом деле только кажется, что «все видно».

И.Манцов. То есть света всегда не хватает для решения выразительных задач?

Ю.Егоров. Всегда! Чтобы появился некоторый уровень выразительности, нужно добавить света. Или цвета, особенно в светлом пространстве. Как, скажем, у Вермеера «Девушка, читающая письмо» — недостаточно общего освещения, нужно сделать акцент.

И.Манцов. И все же рабочий материал художника по свету — это что, свет или тьма?

Ю.Егоров. Интереснее, когда приходится перестраивать светлое пространство, корректировать его светом или темнотой. Это, кстати, ближе к кинематографу: реалистическое, вполне освещенное пространство надо заполнить кусками, глыбами темноты.

И.Манцов. Своего рода зоны неопределенности, черные дыры?

Ю.Егоров. Зритель их часто не замечает, не воспринимает как искусственно сотворенные зоны неопределенности, работающие на выразительную задачу.

И.Манцов. Меня всегда восхищали в черно-белых фильмах странные тени, полосы тьмы, которых как будто и нет. Но вдруг герой делает шаг, другой, и тень от какой-нибудь шторы, от дверного косяка, от жалюзи, от фигуры собеседника, наконец, наползает ему на лицо. Зрителя охватывает тревога: в пространстве нашего мира существуют неочевидные провалы в темноту, не сразу замечаемые глазом тени. Мы движемся, персонажи движутся, совершают поступки, и лишь тогда обнаруживаются эти зоны тревоги, где к свету художником и оператором мастерски добавлена темнота.

Ю.Егоров. Сегодня эта культура утрачена. Сегодня в кино доминирует движение.

И.Манцов. Леонардо поставил его в конец своей классификации.

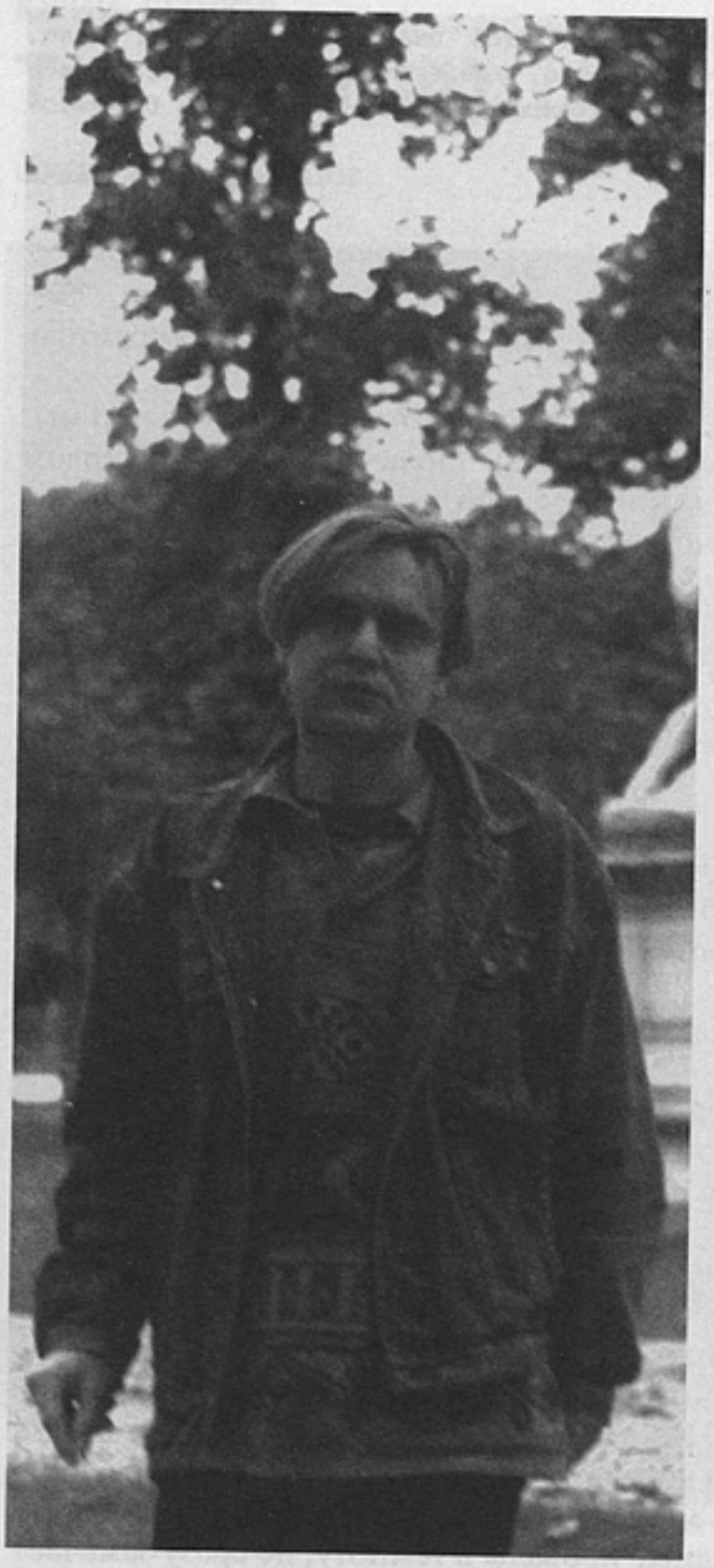
Ю.Егоров. Поделом.

2

Ю.Егоров. В театре свет и тьма неотделимы от пространства, от архитектуры сцены и зала. Сейчас, например, часто используют в качестве театральных площадок кинотеатры и Дома культуры, едва приспособленные, едва оснащенные прожекторами. Однако никакие прожекторы, никакая техника не спасает советский ДК, где зал выстроен с четкой ориентацией на президиум. Президиум на сцене должен быть грубо, фронтально освещен. В таком зале невозможны нюансы освещения.

И.Манцов. Ты утверждаешь, что у идеологии свой свет, а у искусства — свой?

Ю.Егоров. Конечно, это никакая не мистика, это суровая реальность. Вот сейчас я делаю «Гамлета» вместе с режиссером Гарольдом Стрелковым, выпускником Петра Фоменко. Мы репетируем в типичном ДК, и ко второму акту этот зал уже исчерпал себя в световом отношении. Не удается дать новую световую информацию. Приходится повторять световые партитуры, которые были использованы в первом акте. Дело совсем не в технике, не в прожекторах, просто зал



Юрий Егоров

ограничен в своих возможностях донельзя. В нормальном театре существует глубина пространства, существуют световые ловушки, где художник прячет «световую грязь» — тени, разного рода световые отбросы. В таком зале возможно многообразие решений, почти неограниченное. А здесь — неглубокая сцена, рассчитанная на президиум какого-нибудь партсобрания или профсоюзной конференции, грубый фронтальный свет, не до ловушек. Причем ширина сцены не позволяет разнообразить варианты освещения. Нужна именно глубина, нужен световой коридор. Тогда актера можно, допустим, неожиданно «отрезать» светом, и рождается новое качество, почти мистическое. ДК, совковые кинотеатры лишены мистики.

И.Манцов. Ты хочешь сказать, что в работе художника по свету технология, архитектура — это некие духовные категории?

Ю.Егоров. Вот коробка сцены: если добавить три метра вглубь, три метра вширь, получим совершенно новое пространство, предполагающее иные задачи и способы их решения. Питер Брук не случайно каждый раз создает для своих спектаклей штучное, уникальное пространство в каких-нибудь старых ангарах, в заброшенных гаражах. Ему нужна особая аура, нужен особого рода свет, особая тьма, а иначе зачем городить огород, то бишь новую сцену?

Обыкновенный зритель считает, что спектакль создается только режиссерскими руками и волей: режиссер развел актеров, заучивших текст, по углам сцены, потом переставил, поменял местами... Впрочем, сегодня многие спектакли делаются по такому рецепту. В «Бесах», кажется, был персонаж, который чувствовал запах квартиры. Когда входишь в зал, важно почувствовать его ауру, его пространство, почувствовать то иррациональное, что разлито в воздухе. Иначе можно ограничиться очень рациональным светом, все вроде правильно, а зритель остается невозмутим.

3

Ю.Егоров. Театральное пространство таит некую загадку, и на протяжении всего спектакля оно не должно раскрывать себя до конца. Вначале пространство лежит в черноте, во мраке, оно свернуто в кокон. Есть такое выражение у художников по свету: «Ты все уже продал, а спектакль еще не кончился». Даже по окончании спектакля должно оставаться ощущение, что не все измерения пространства «проданы», что существуют еще бесчисленные варианты освещения.

И.Манцов. Свет — это смысл?

Ю.Егоров. Вот именно. Даже хорошие актеры и режиссер не могут зачастую исправить ошибку художника по свету, который «продал» все возможности пространства раньше времени. А средний режиссер, тот и вовсе требует осве-

тить мизансцену, чтобы актеры были видны, и только. Он мыслит прагматично, ему нужно рассказать сюжет. Работа со световым пространством требует определенных интеллектуальных усилий, а режиссер, допустим, не желает думать. Плюс дефицит времени. Тогда художник по свету становится похож на осветителя в цирке. Вот — клоун, а вот — слон, направляем прожектор. Хобот виден? Уши видны? Этого достаточно. Не театр, а шапито.

Пространство сцены, даже освещенное дежурным светом, завораживает, притягивает взор. Испытываешь беспокойство и ощущаешь своего рода ответственность: тебе нужно что-то сделать с этим пространством, оно не освоено, оно неправильно освещено. Вчера на репетиции «Гамлета» мне приходилось просто высвечивать актеров, освещать мизансцену. Получается такой «черно-белый» спектакль — грубый мазок белым (свет) по черному (пространство сцены). Никаких градаций, никаких оттенков. Это значит — пространства нет, оно не освоено, не прожито. Освещается лишь тот участок, где непосредственно работает говорящий персонаж.

И.Манцов. То же самое происходит сегодня в нашем кино: режиссер показывает одну говорящую голову, потом меняет ее на другую. То есть ритм, изобразительное решение задаются литературным текстом, это примитивный телеспектакль. Мало кто задумывается о том, что могут и должны быть другие правила игры.

Ю.Егоров. И важно, что все успокаиваются — режиссер, зритель. Восприняли фабулу и достаточно.

И.Манцов. И пьеса «успокаивается» до нулевого воздействия...

Ю.Егоров. Один мой знакомый — художник по свету — делал спектакль в Саратовском оперном театре. Он долго и кропотливо создавал световую партитуру, потом уехал в Москву, а через некоторое время ему прислали видеокассету с премьерным спектаклем. Смотрим — никакой партитуры, типичный цирк. За героями следит примитивная световая пушка: персонаж направо — пушка за ним, персонаж налево — и она туда же. В Саратове, видимо, решили, что певцы были недостаточно освещены. Может, сами исполнители негодовали, дескать, не видно их на оперной сцене в полном объеме. В спешном порядке перед премьерой поменяли все световое решение, и в результате Борис Годунов стал похож на коверного. Поет в луче света сольный номер, а остальное не важно.

И.Манцов. Задача художника по свету — доказать, что актер — это не всё, что есть рядом с ним иные миры? То есть художник по свету делает то, что в кинематографе называется фоном?

Ю.Егоров. Да, театральный художник по свету воссоздает материальную среду. Эту задачу гениально решал Рембрандт. Темное, вибрирующее, рассеянное пространство его картин — тайна, равновеликая сюжету, который разыгрывают персонажи на переднем плане. Точнее, эта тайна — продолжение сюжета, продолжение в бесконечность, обобщение, что ли...

Рембрандт был гениальным художником по свету, который, не высвечивая декорации, не выписывая подробно материальный фон, добивался ощущения воздуха, темного воздуха. Недаром его называют «темным художником». Вермеер же — «светлый художник», но тоже никакой не натуралист. Скажем, он накладывает дополнительные световые мазки на драпировку, подсвечивает то, что уже и так освещено. Этот свет на драпировке — не естественный свет. Это привнесение дополнительного смысла. Привнесение света — всегда попытка осмысления мира.

4

Ю.Егоров. Мне интересно, как работает со светом и ритмом Александр Сокуров. Его картины многое проясняют в специфике театра и кино. Скажем, мое недавнее впечатление — «Тихие страницы». Иной кадр сохраняется неподвижным очень длительное время. Зачем, почему? Это сразу же вызывает недоумение. Что за манерность? Почему так долго показывают персонажа, который никуда не движется? Вдобавок не меняется свет. Совсем уже непонятно...

И.Манцов. Сокуров, отказываясь от смены света, от монтажа, заставляет нас пристально рассматривать плоскость, точнее, ту физическую реальность, которая запечатлелась на целлулоиде. Когда третируется ритм, остается чистое зрение. Остается антропологическое измерение — сам по себе человек в непрерывности своего психофизического бытия.

Ю.Егоров. Конечно, в кино возможно такое созерцание, оно может быть художественно полноценным. А в театре самое главное — непосредственный эмоциональный отклик. Эмоция — основа театра. А чистое зрение гасит эмоцию, и картины Сокурова блестяще это иллюстрируют. В театре необходим эмоциональный контакт. Единый ритм дыхания актеров и зала — вот что составляет глубинное содержание спектакля. Если режиссер и художник по свету держат неоправданную паузу, они проигрывают ритм; отдавая сцену на откуп чистому зрению, они теряют всё — контакт со зрителем, содержание, смысл. Нельзя сбивать дыхание спектакля. Любой ценой следует поддерживать дыхательную систему в порядке, все остальное приложится.

В театре ритм задается либо сменой одной мизансцены на другую, либо игрой света. Не меняя расположения актеров на сцене, мы можем поменять мизансцену, поменять точку зрения, по-новому осветив площадку.

И.Манцов. То есть светом в театре можно решать задачи, аналогичные тем, которые в кино выполняет монтаж, в том числе и внутрикадровый?

Ю.Егоров. Да, в театре — поскольку мы сидим на одном месте, и пространство сцены тоже неподвижно, — художник по свету выполняет роль монтажера, режиссера по монтажу. Он «нарезает» пространство и время, изменяя световое решение. Все световые пульты так и устроены: они позволяют либо вытеснять одну световую картину другой, либо прибавлять, что называется, «клеить» встык. Еще можно сделать такой орнаментальный, что ли, свет — переход к другому решению через полную темноту. Своего рода «черная проклейка». Так, через световой монтаж художник задает ритм спектакля.

Здесь важно обратиться к проблеме драматургии. Примитивная драматургия не предполагает интересного светового решения именно потому, что у нее плохо с ритмом, с внутренним ритмом. Тогда появляются сцены, освещенные однообразно, где свет не меняется по нескольку минут. Плохая пьеса решается так: скажем, четыре световые картины на весь спектакль, темные эпизоды — из синих фильтров, светлые — из теплых фильтров да еще пара эффектов, и всё. Самое поразительное, что дело здесь не в художнике! Никакой художник по свету не придумает для скверного текста изощренное световое решение, потому что у пьесы нет внутренних ресурсов. Текст не предполагает метафизики, у него нет внутренней глубины, значит и на сцене ему не нужна глубина пространства, не нужна множественность измерений. Свет — абсолютно содержательная категория!

Скажу даже, что в театре свет равновелик выдающимся актерам. Если нарушен ритм и теряется эмоциональный контакт, что тогда может актер? В лучшем случае получаются бенефис, соло, не имеющие никакого отношения к художественному целому.

И.Манцов. Можно сказать, что театральный зритель дышит в зале по законам света, которые устанавливает художник?

Ю.Егоров. Да, свет в идеале должен превратиться во внутренний ритм, организовать все существо зрителя таким образом, чтобы тот перестал этот свет воспринимать как нечто искусственное. В этом проблема. Свет должен работать на уровне подсознания! Если говорят: «Свет хорош!», — значит что-то не удалось. Свет должен быть незаметен, он должен превратиться в атмосферу. Эффектный свет, который так сейчас популярен, — это цирк, эстрада, поп-культура. Там свет должен бить по мозгам, а в подлинном театре он должен уходить в подсознание.

И.Манцов. Наверное, ни в одном другом искусстве нет такого поразительного противоречия: художник по свету работает с грубой материей, пультами, прожекторами, проводами, рубильниками, а все это ради того, чтобы затронуть человеческое подсознание. Рубильник — и душа!

Ю.Егоров. Да, свет в театре очень технологичен, это грубая вроде бы материя. В то же время это совершенно виртуальный мир. В конце спектакля выключаем рубильник, и свет исчезает до следующего вечера. Где оно, это метафизическое пространство сцены? Технология остается, все те же прожекторы над сценической коробкой, а пространство исчезает! Это странное, загадочное ощущение.

Более того, завтра на той же сцене будет совсем другое световое решение, другой мир, иное пространство, ритм, иная виртуальная реальность. И зритель не должен ничего про это знать. Ни-че-го!

В этом смысле я часто вспоминаю картину Брейгеля «Падение Икара». Там изображен Икар с обожженными крыльями, позорно разбившийся, хотя и героический одновременно.

И.Манцов. Икар — художник по свету, да?

Ю.Егоров. Да, и рядом пашущий крестьянин, который не намерен замечать героический поступок. Эта картина мне снится. Просто карикатура какая-то на нашу профессию, «кукрыниксы».

5

Ю.Егоров. Существует проблема экологии, проблема отработанного света. Свет, попавший на актера, уходит дальше, освещая то пространство, в котором мы не заинтересованы. Появляются тени, грязь. Вот зачем нужны световые ловушки — они прячут отработанный свет. Световые ловушки из черного бархата, этакий «черный кабинет». «Черный кабинет» — это идеальное прибежище для художника по свету, где он может творить свои фокусы.

«Кровать». Спектакль Студии Г.Абрамова. Художник по свету Ю.Егоров

И.Манцов. Ты начинаешь говорить афоризмами. «Черный кабинет» — идеальное прибежище для художника по свету». Отлично!

Ю.Егоров. Да, то есть свет скрывается в пространстве между кулисами. Свет должен быть управляемым...

И.Манцов. Как мирный атом.

Ю.Егоров. Да. Не дай бог, свет начнет метаться по сцене, отражаться от чего ни попадя. Художник должен проследить луч до конца, должен обеспечить ему тихую, спокойную смерть в пространстве световой ловушки.

Это непросто. Где-то в 1905 — 1906 году Мейерхольд попытался осуществить спектакль на чрезвычайно узкой сцене. Все актеры приближены к зрителю, а почти сразу за ними — задник, выполненный художником Судейкиным. Спектакль с треском провалился. Почему? Не в последнюю очередь потому, что на заднике была видна «световая грязь». Вывалили весь мусор на обозрение зрителя и попытались эстетически это замотивировать, обосновать. Мейерхольд надеялся, что получится настенная египетская живопись. Но не вышло. Можно было бы попробовать светить боковым светом и только боковым, но так, чтобы луч, высвечивающий актеров, все-таки ушел в ловушку. Тогда бы мы прочли

эти «египетские профили». Но в общем одномерный свет в театре почти невозможен. Ведь нужно создать многозначность рисунка, подчеркнуть объем человеческого тела, лица, как это бывает в реальном мире.

Почему мы говорим «красиво освещен»? Вот девушка на пляже красиво освещена, что это значит? Она освещена светом, отраженным от песка, лучами, которыми бликует вода...

И.Манцов. Подобострастными улыбками мужчин.

Ю.Егоров. Не в последнюю очередь. Если мы освещаем человека в лоб, получаем картонную фигурку, одномерную, которая совсем скоро станет неинтересна. Глаз не должен уставать смотреть. Плоский, одномерный свет как раз и создает безразличие и усталость взгляда.

Кроме того, мы не можем актера, даже не участвующего в действии в данный момент, оставить неосвещенным. Это будет предательство. Ведь все, что находится на сцене, — элемент композиции. Художник по свету должен обслуживать все детали, всех персонажей пьесы. Иначе их попросту не будет, они перестанут существовать.

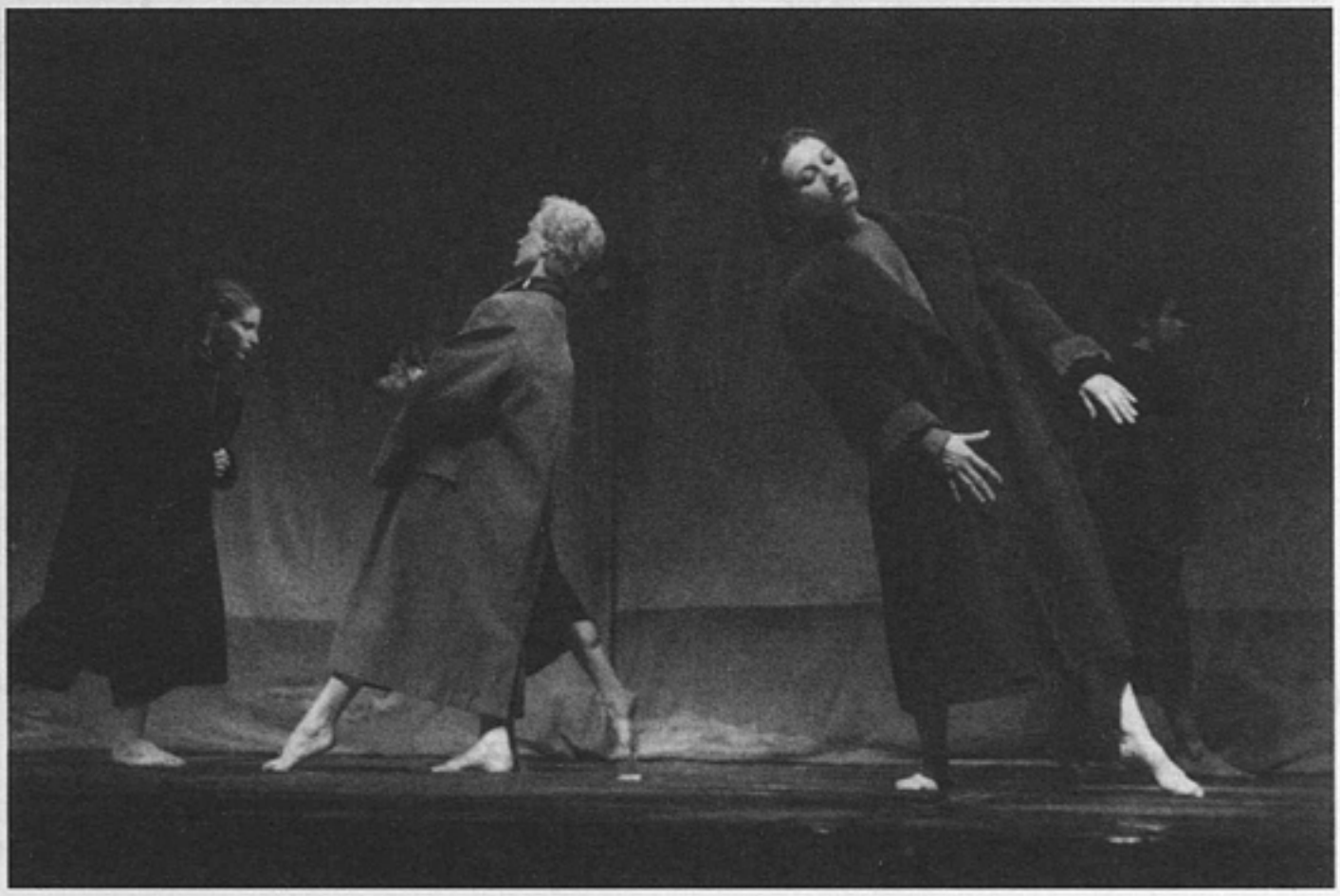
Все время хочется повторять: театр — это прежде всего зыбкое, неопределенное пространство, с которым мы разбираемся на протяжении всего спектакля. По крайней мере сегодняшний театр этим определяется.

Кинозритель, воспринимая экранную плоскость, сам достраивает в голове глубину пространства. Доказано, что изначально не было у человека, у зрителя такого навыка. Это культурная наученность. В театре же обязательна физическая глубина пространства.

6

Ю.Егоров. Режиссер Николай Чиндяйкин сделал с Ольгой Аросевой, Львом Дуровым и молодыми исполнителями антрепризный спектакль «Афинские вечера» по пьесе Петра Гладилина. Финальная сцена — как будто мистика; там мертвая бабушка вещает из какого-то запредельного пространства. Соответственно, ее освещение не должно быть реалистическим. Но что такое нереалистический свет в антрепризном спектакле? Это очень яркий, достаточно примитивный свет, направленный прямо в лицо актера. Таким образом вроде бы выражается мистическая сущность мертвой старухи.

Вчера на спектакле случилась накладка: упала крупная декорация — эдакий веер, за которым прячется Ольга Аросева, исполняющая роль бабушки. Решили закрыть занавес, чтобы поднять декорацию. Когда занавес пошел обратно, он до конца не раскрылся, и в результате мощный свет, который должен быть направлен в лицо Аросевой, попал на занавес. Актриса произнесла монолог, бу-



«Стая».
Спектакль Студии Г.Абрамова. Художник по свету Ю.Егоров
Фото В.Луповского

дучи освещенной обычным, реалистическим светом. Режиссер счел, что это обескровило спектакль, лишило действие смысла. Случился скандал. Художника по свету — то есть меня — обвинили во всех смертных грехах.

И.Манцов. Осудили?

Ю.Егоров. Подвергли настоящей обструкции. Однако зрители не заметили, в общем-то, никакой ошибки.

И.Манцов. Не заметили того, что действие из сферы мистики перешло в область реализма?

Ю.Егоров. Да. Дело в том, что финал пьесы никак не вытекает из логики предшествующих событий. Он искусственно пришит, и с самого начала я не мог придумать, как правильно решить эту сцену. Свет в лицо — это несерьезно. На самом деле абсолютно все равно, попал луч на лицо актрисы или упал на случайный занавес. Ошибочный драматургический ход не дает возможности поставить точный, выверенный свет. Экспрессивная картинка, которую я сделал, бессмысленна, потому что бессмыслен, ничем не обусловлен сам финал.

И.Манцов. То есть световое решение позволяет выявить качество драматургии? Свет — своего рода тест?

Ю.Егоров. Конечно. Скажем, в «Гамлете» каждая сцена властно требует определенного решения, определенной, очень жесткой световой партитуры. В каждый момент времени текст диктует ту или иную стратегию освещения. А финал «Афинских вечеров» таков, что не знаешь, как на него реагировать светом. В общем, я был не готов объясняться: и так неубедительно, и этак. Все равно.

7

Ю.Егоров. Во МХАТ несколько лет назад привезли «Остров рабов» Мариво в постановке Стрелера. Мне захотелось посмотреть, как у Стрелера сделан свет. Там был очень необычный свет, такая импрессионистическая среда. Дымка морского пейзажа, блики, настроение...

Я проник за кулисы. Охранник остановил меня: «Ты куда?» Я объяснил: хочу посмотреть, как у Стрелера сделан свет. Он в ответ: «Свет хорошо виден с той стороны, из зала, а с этой стороны можно залететь на полторы тысячи вольт». Но пропустил. Наверное, хотел посмотреть, как я повисну на оголенных проводах.

И.Манцов. И что там было?

Ю.Егоров. Я залез на колосники и увидел, что у Стрелера сделан многослойный задник, чуть ли не восемь слоев. И мощная световая рампа подсвечивает задник. Свет проходит через несколько слоев, как оно и бывает в реальности, преломляется так и этак. Грубая, но точная технология. Молнию делали следующим образом: сварочный аппарат, вместо электродов — две огромные железки. То есть с изнанки — полторы тысячи вольт, провода и рубильники. А из зала смотришь — и забываешь про технологию. Мариво, Стрелер, просто трепет какой-то. Я забыл, что все про это знаю, понимаешь? Там — аппаратура, технологии, здесь — «Остров рабов», чудо. Тот свет и этот свет, два мира...

До Школы-студии я учился в Политехническом институте: железо, термех, сопромат. Оказалось, что свет сопротивляется упорнее любого железа. Свет — материал, из которого сделаны ангелы, свет — это небо, высота, это подарок богов!

И.Манцов. По-моему, ты опять говоришь афоризмами.

Ю.Егоров. А разве не так? Свет — это электрический ток, напряжение потенциалов. Свет — это сама жизнь. Близость к свету предполагает пророческий дар.

И.Манцов. Но-но, не заносись! Между прочим, я думал, ты скромнее.

Ю.Егоров. Сейчас начнется спектакль, и я сам себя перестану замечать.

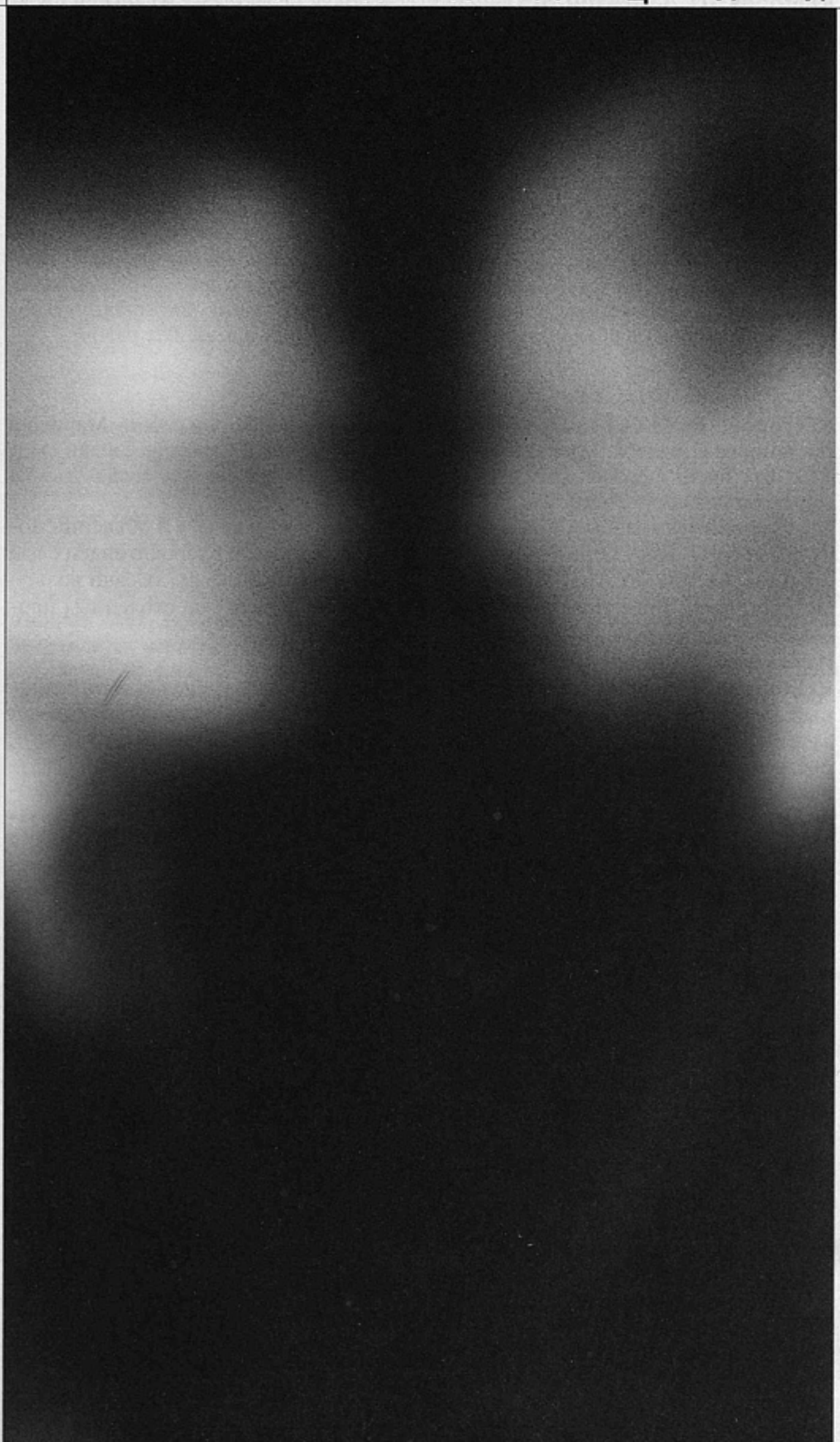
И.Манцов. «Черный кабинет» — идеальное прибежище для художника по свету».

Ю.Егоров. Именно. Посторонним вход воспрещен.

И.Манцов. Ухожу, ухожу. Не разбазарь «мистическую сущность мертвой старухи»!

Ю.Егоров. Теперь она будет мертвее мертвого. Что поделать, сегодня даже свет продается.

П У Б Л И К А Ц И И



Дизайн Д.Демского

МЕРАБ МАМАРДАШВИЛИ — НАТАН ЭЙДЕЛЬМАН

О добре и зле

Мераб Мамардашвили. Добро и зло — это настолько манная каша для интеллектуальных обедов и ужинов, что трудно что-нибудь сказать об этом с ходу. Давай я задам тебе задачку.

Натан Эйдельман. Мне? Давай.

М.Мамардашвили. Поскольку ты — историк, а я — философ. Я как философ должен быть аисторичен, а ты как историк должен ловить философа на этом. Я скажу так: то, что называется добром, есть что-то, чего мы никогда не знаем и узнаем какими-то странными путями. Путь узнавания того, чего мы не знаем, называется совестью. Совесть — мы всегда знаем, что это такое, и этим путем узнаем, что такое добро. Добро бессодержательно в том смысле, что оно никогда не предшествует тому виду, в каком оно конкретно здесь и сейчас установится совершенно несомненным для данного человека образом, и этот несомненный для данного человека образ несомненен для всех остальных. Все думают одинаково, не сговариваясь, все знают, что такое добро, хотя оно невыводимо ни из каких законов.

Нет закона, который определил бы, что такой-то поступок — и описал бы его по содержанию — всегда является добрым. И, следовательно, предлагая общее описание поступка по какому-то конкретному случаю, я получаю способы ориентироваться в конкретном случае и в нем посредством конкретизации закона узнаю, что добро, а что зло. По некоторым причинам мир так устроен и мы как человеческие существа устроены так, что есть некоторые ограничения, содержащиеся в том, что философы называют онтологией, так мы условно назовем устройство мира.

Мир устроен так, чтобы на следующем шагу продолжалась жизнь и длительность, в том числе человеческого существа. Человек должен выполнить какие-то акты, подчиняясь этим ограничениям, в том числе актом является следующее: услышать голос совести и понимания. У человека совесть не в голове. Скажем, совесть в душе, а понимание в голове. Человек как человек существует или не существует в поле совести и понимания. Оно, это поле, существует независимо от человека, и он может в этом поле только возникать и рождаться в качестве человеческого существа, узнающего о себе, например, что у него есть душа. То есть ему больно, беспричинно больно. То, что болит без причины, по определению есть душа.

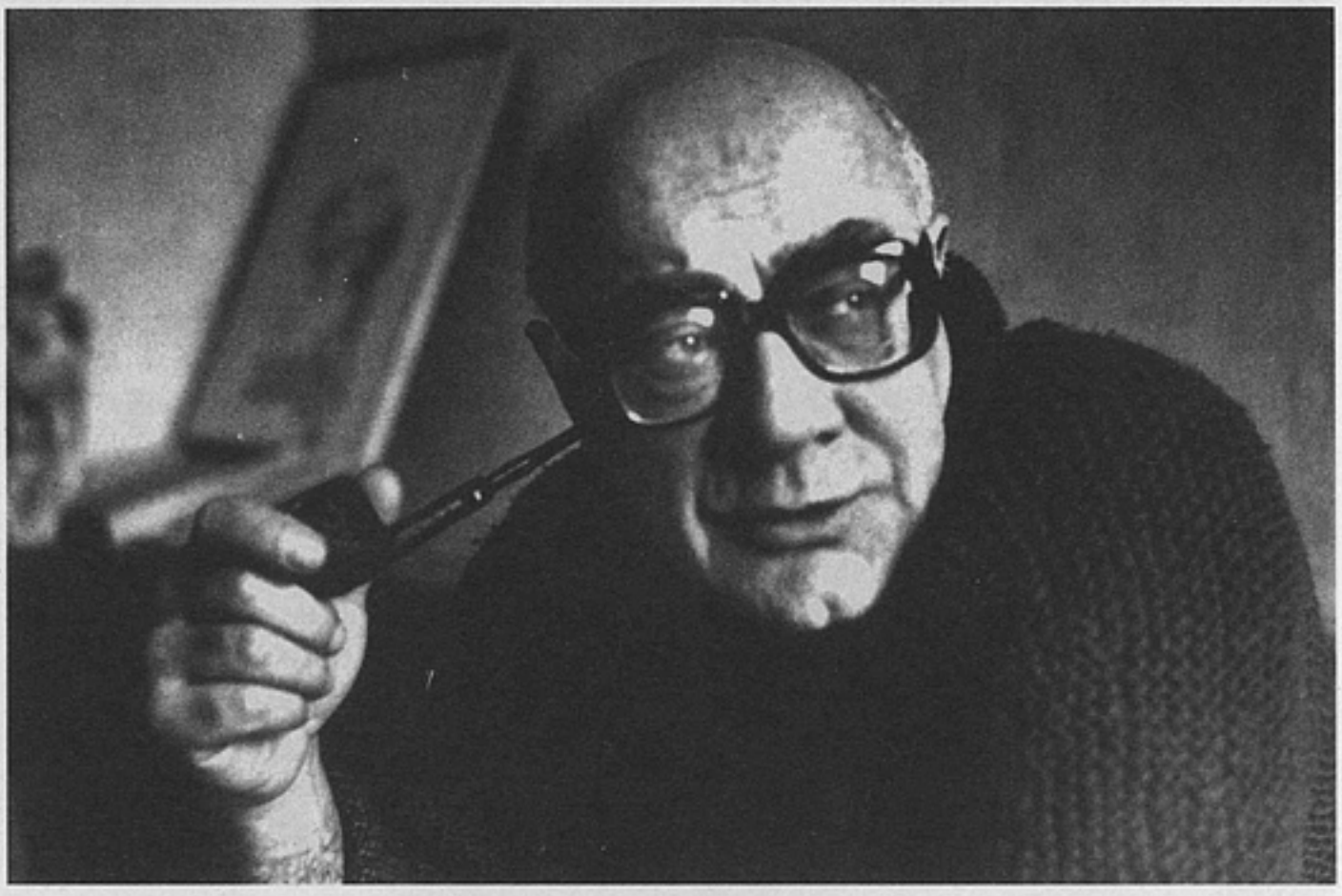
Н.Эйдельман. Правильно ли я понял? Ты отказался уточнять. Правило вывел философски, без всяких примеров, но все-таки мелькнула фраза о продолжении человечества, продолжении рода. Тут сразу возникают первичные ситуации добра. Скажем, тема детей, жизни, «не убий». Грубо говоря, не противоречит ли это, если я тебя правильно понял, тому, что ты сказал вначале, что вообще тру-

---

Материал подготовлен по записи лекции, прочитанной на Высших курсах режиссеров и сценаристов в 1984 году.

дно сказать о каком-то факте, что он абсолютно добрый или абсолютно недобрый. Не считаешь ли ты, что все-таки есть безусловные факты насыщенные добротой? Ну, скажем, ударить или убить ребенка — зло, уничтожить жизнь — зло. Пока близко к биологии, вроде бы ясно. И второй вопрос. Я все вытягиваю философа на конкретику. Все-таки правильно я тебя понял или нет, что каждый факт может обернуться добрым и злым, что это зависит от общего поля? Или ты все-таки можешь назвать какие-то факты, безусловно добрые, изначально добрые?

М.Мамардашвили. Вот здесь мы и начнем говорить на философском языке,



М.Мамардашвили

который недоступен ни вам, ни мне. То есть я могу только попытаться удержаться на высоте философской абстракции, которую чувствую. Но каждый раз я должен себя силой тащить и удерживаться на такой весьма скользкой и острой вершине, все время сидишь там и соскальзываешь, шлепаешься, не получается. Я сказал: не существует добра объяснимого, не существует добра утилитарного, добра выживательного. То есть с точки зрения биологии мы могли бы решить, что вот существует человеческий род, он должен продолжаться и есть такие приспособления, называемые добром, совестью и так далее, которые, если посмотреть с вершин биологической эволюции, помогают и оказываются полезны в видовом смысле слова.

Для индивида от этого могут быть огорчения, он с этим может не справляться, а вот в видовом смысле слова это оказывается полезным эволюционным устройством. Или возможна просто гедонистическая теория нравственности. По совокупности приятного и неприятного можно показать, что в конечном итоге быть добрым или делать добро приятнее, чем делать зло. И в том, и в другом случае мы оказываемся в дурной бесконечности, и там будут аргументы и за и против, бесконечное число аргументов, и мы ничего не поймем и не узнаем. И поэтому в философии все эти пути отметаются, и выбирается такая точка, которую Кант называл трансцендентальной, то есть те же самые факты, но иной взгляд на них.

Взгляд, исходящий из того, что в человеке источник каких-то состояний, называемых совестью или пониманием, сопряжен с тайной мира, тайной времени, тайной бытия и скоординирован с ними независимо от эмпирического содержания. Поэтому добро абсолютно в том смысле, что это наше некое граничное представление, охватывающее мир, но не как территорию, а по каждой точке мира, некое состояние, которое само находится на границе и только на границе существует, но не существует как часть мира.

Например, такую вещь можно сказать о смысле. Смысл истории не есть

часть самой истории. Добро не есть часть доброго мира, то есть в мире есть добрые поступки, но нам трудно судить, насколько они добрые. Один человек считает их добрыми, они добрые на 50 процентов или на 60, или злые на 50 процентов, у всего доброго есть какая-то другая сторона, и мы начинаем запутываться. А добром называется то, чего никогда нет в мире, или есть некая напряженная граница мира, спрягающая его так, что в этом мире могут случаться поступки, узнаваемые нами, оцениваемые нами как добрые, родные, близкие. Не потому, что они сами по себе, по содержанию абсолютно добры или абсолютно злы. А узнаваемые нами в качестве таковых с допуском на то, что мы все равно немощные партнеры в отношениях с чем-то, что лежит вообще вне пределов человеческих сил. И поэтому возможен допуск на не вполне добрый поступок у другого человека. Мы можем понять его доброту независимо от того, что она может быть облачена в грязные одежды или в несовершенство самого поступка. И главное, не ожидать, что в мире есть какое-то благое состояние дел, на которое можно ориентироваться. Скажем, хорошее общество. Нет хорошего общества в мире, не может быть. И если бы я в своем добре зависел от ориентации на это и подкреплял бы себя этим, я бы не существовал как нравственное существо. В мире не может быть абсолютной святости, хотя мы и говорим о святых. В мире нет действительного случая чистой доброй воли, не может быть. В мире нет налаженных механизмов добра, которые сами производили бы добро и к которым мы сами стремились бы как к идеалу.

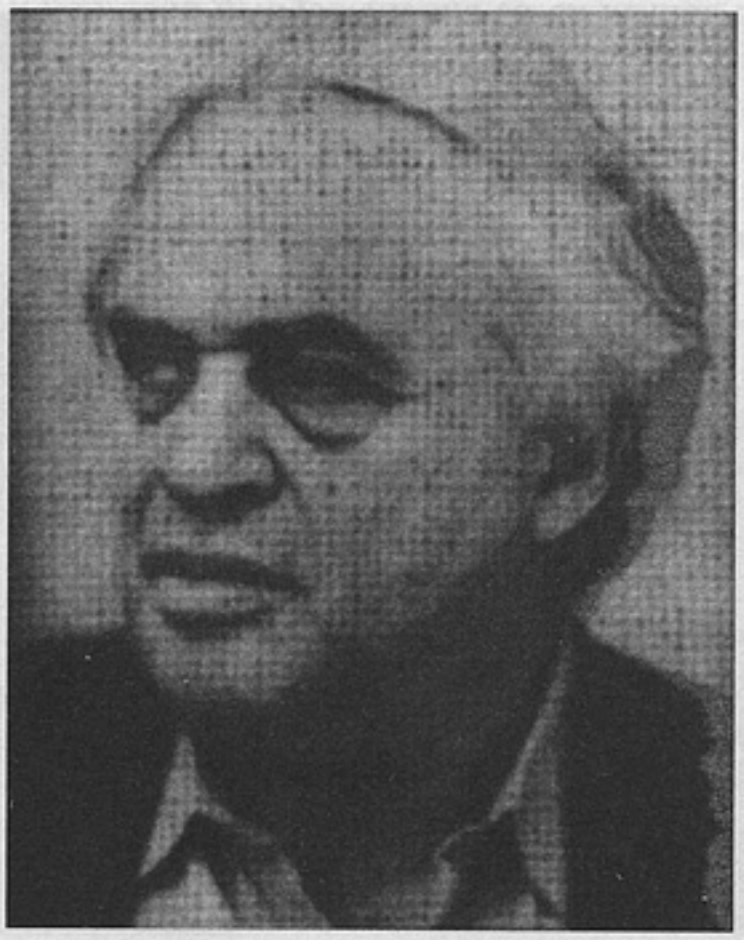
Скажем, организовать коммунистическое общество как общество красоты и добра — это абсолютный нонсенс по отношению к тому, что мы знаем об устройстве мира. Так говорили о добре и Кант и Витгенштейн. Вообще этические или философские высказывания отличимы от предметных или позитивных, научных высказываний. Научные высказывания — это те, которые могут быть в какой-то критической ситуации проверены, опровергнуты и доказаны.

Так вот, ни одно этическое высказывание не может быть предметным. Я никому не могу сказать, что такое добро, хотя я это знаю и знаю одинаково с вами. Этические постулаты невозможны. Но существует мысль этическая, та, которую нельзя написать, которую нельзя высказать, но она есть в поле, в котором между нами нет недоразумений, и мы думаем одинаково независимо от попыток достичь соглашения. Можно сказать, философ считает: там, где есть попытка достичь соглашения или договориться, дело безнадежно. Или вас понимают без необходимости объяснений, или, если нужно объясняться, понимания не будет.

Н.Эйдельман. Значит, это все и мудро, и мудрено, потому что люди научились превращать в искусство подобные понятия. Ладно, в уме мы держим, что добро неопределимо, что оно внутри нас, а с другой стороны, его нет, с другой стороны, жизнь сводится к тому, что мы должны разбираться в каких-то конкретных вещах, хоть на один процент, на 0,5 процента, не важно. Я согласен с общей посылкой, просто я хочу про другое сказать. Исторический момент. История добра в бытовом, историческом, социальном смысле — это любопытно. При этом нужно помнить: то, что принято называть десятью заповедями, по-видимому, выработано. Что хорошо, действительно, люди делали открытия этические, например христианство.

Я думаю, с точки зрения веры христианство и буддизм были крупнейшими открытиями человечества на пути самосохранения, хотя они отражали нечто большее, я согласен в данном случае с тобой. Просто, грубо говоря, все разговоры о том, что и при христианстве людей сжигали, оспариваются тем, что мы никогда не сосчитаем, сколько миллионов было спасено подобным стремлением к такому подходу. Меня что интересует в бытовом и историческом смысле? На заре человечества род рухнул, и это хорошо. Внутри рода кроме чисто биологических вещей — рождение, дети, взаимопомощь — вырабатывается принцип: все, что хорошо для рода — это добро. И поэтому добрейшие акты по отношению к детям своего рода могли сочетаться с простым актом уничтожения детей соседнего рода. Все целесообразно в этом смысле, непосредственно целесообразно. А в высшем смысле, как знать, тот, кто прорывался против правды и говорил, что надо выйти вширь, мог мешать целому роду, а ведь это было более высокой целесообразностью. Он уже заглядывал в следующую целесообраз-

ность, когда появлялись племя, народ, нация. В XIX веке был спор, что важнее, что выше для человека, что является высшим добром — любовь к отечеству или любовь к человечеству. Такая была любопытная дискуссия. В XIX веке большинство, даже декабристы, склонялись к тому, что любовь к отечеству важнее. Сегодня мы, с одной стороны, ощущаем себя больше человечеством, с другой стороны, ощущаем себя членами разных групп. Я как-то посчитал, смеха ради, членом каких групп я являюсь. Кстати, группа возникает молниеносно, мы едем в автобусе — и это группа, и она может быть объединена каким-то происшествием, мы гуляем по улицам, мы сидим в этом зале — мы группа, не так ли? Я за собой насчитал что-то сорок групп, в которых я нахожусь. Семья, друзья, коллеги, одноклассники и т.д. — групп сорок, которые сложно взаимодействуют, зачастую сталкиваются.



Н.Эйдельман

Везде есть свои понятия — я говорю про понятие добра в бытовом смысле. И вот мне кажется, может, я ошибаюсь, что какой-то странный прогресс идет в мире по части расширения этих понятий, по части забегания через узкую целесообразность. Кстати, мы говорим про добро и все время упираемся в слово «прогресс». Вроде бы прогресс — это добро.

М.Мамардашвили. Есть метафизика, нравственность и философия, мой духовный мир. А есть вещи, относящиеся к социальной гигиене, их нужно разделять, это совершенно разное. Важно, чтобы была чистая комната, чтобы дети имели дом, ходили в детский сад, чтобы они не умирали, кстати сказать, как сегодня в стране, где детская смертность чудовищным образом повысилась. Я не хочу поставить себя в положение реакционера, который считает, что это все не имеет значения и не нужно со смертью бороться в этом смысле.

Но это все не имеет отношения к тому, как строится духовный мир человека. Никакая целесообразность не имеет отношения к этому. Жизнь, во-первых, самоценна, во-вторых, самоценная жизнь живется философом по закону уместности — жизнь самое ценное, жизнь самое лучшее. Жизнь — когда совпадают, сходятся вместе разные вещи, такие, которые я умом своим соединить не могу. И мне просто повезет, если вдруг на мою любовь откликнутся, если вдруг что-то сказанное мной будет кем-то понято. Я должен рассматривать это как благость, как везение, и тогда я человек.

Н.Эйдельман. Я же говорил, что я принимаю твою метафизику.

М.Мамардашвили. Ты должен ее принять последовательно, потому что ты не сможешь ответить на вопросы, почему в одном племени любят и оберегают своих детей, а детей другого племени они будут убивать или съедать. И вот здесь как раз поле, где мы не можем разобраться без продолжения философской нити. Скажем, нравственно или безнравственно людоедство? Как мыслить нам об этом, чтобы сказать хоть что-то толковое, а не просто войти в штопор бесконечного спора. А дело-то в том, что философия утверждает: есть некоторые условия осмысленности наших представлений, есть что-то, что вообще нельзя утверждать. Например, я могу утверждать нечто, только если есть в наличии повсеместность и повсевременность некоторых совершенных актов, называемых философией cogito. Если это cogito есть везде, тогда о содержании я могу судить. Почему? Потому что описание, словесный портрет какого-либо предмета не содержит в себе практически никакого пути, никакой частицы добра, зла, совести, понимания или чего-нибудь еще. А например, убийство или, наоборот, со-

хранение жизни — съесть человека или не съесть его — в определениях, обозначенных этими словами, уже есть те условия, которые не есть часть мира. Вот когда они есть, тогда можно осмысленно говорить о том, как же можно съесть человека. А когда ты имеешь дело с ситуацией, в которой нет условий для каких-либо высказываний, ты вообще не имеешь права говорить, аморально, нравственно или безнравственно поедать человека. Почему? По одной простой причине: потому что то, что ты утверждаешь, не есть часть предмета, не содержится в мире. А само описание аналитически в себе это содержит. Я описал, и в этом есть уже то, о чем я высказываюсь в терминах добра и зла.

Н.Эйдельман. Тебе легче жить, чем мне. Знаешь, почему?

М.Мамардашвили. Почему?

Н.Эйдельман. Потому что пока ты не приводишь пример, все получается. У тебя работа такая, философская, беспримерная. Нет, это правильно, абстракция — все. Как только приводишь примеры, каждый пример узок, ограничен, но, с другой стороны, он часть того целого, о котором ты говоришь. Я, конечно, могу впасть в софизм. Ты сказал cogito, ты сказал об ограниченности наших речевых возможностей, ну хорошо, я говорю, что добро ясно, не в том смысле, как ты. Я подставил слово «прогресс», подставил слова «добро непосредственное». Я вспомнил урок нашего общего далекого друга, который приводил рассказ о том, что как раз буддисты, ученики, говорили Будде, что добро относительно и определить его трудно и так далее. И он сказал: «Вы делайте добро, а там поговорим».

М.Мамардашвили. Понимаешь, я утверждаю, что добро не относительно вовсе, мы это прекрасно знаем. Знаем, потому что мы случайно грамотны, потому что каждый человек действительно врожденный философ. Если он совершал когда-либо какие-то акты духовные, он сам может об этом не знать.

Н.Эйдельман. Добро, как и искусство, неопределимо.

М.Мамардашвили. Он сам может об этом не знать, но он знает точно, иначе скажем, как люди по критерию чести ориентируются. А ты заставь их сказать, почему они так думают, никогда в жизни они тебе не скажут, не смогут. Отчасти достоинство человеческое абсолютно универсальное, то есть мы в нем универсальны и совпадаем. Могут быть различия нравов племени, чего угодно, то есть всегда разные механизмы, посредством которых люди устраивают такую жизнь, чтобы она не была адом. Владимир Соловьев сказал, что государство нужно не для того, чтобы создавать счастье, а чтобы не было ада. И он был прав абсолютно. А мы привыкли, наоборот, рассматривать все социальные механизмы как механизмы производства счастья и ищем, конечно, вечный двигатель социального счастья. Что такое вечный двигатель счастья? Это то, что налажено без меня. Вы хотите в определениях добра обойтись без себя, а этого нельзя сделать. Не только практически нельзя сделать в своей реальной жизни, но нельзя сделать и в теории, нельзя мыслить без этого о конкретных случаях, о примерах. Нужно сначала установиться в мышлении. Например, что нам мыслить о целых кусках русской истории, где вся нравственная проблема как раз состоит в том, что русские люди всю свою историю избегали формы, избегали конкретности конечного дела? Все конечное несовершенно.

Н.Эйдельман. Не понял. Приведи пример из русской истории, что ты имеешь в виду.

М.Мамардашвили. Ну, например, форма государственного порядка, упорядоченности. Или форма дворянской жизни. Вот я вам приведу пример Фета, одного из немногих людей, кто проделывал какую-то странную операцию, заставляя себя быть дворянином, офицером. А он был философски грамотный человек, не случайно его поэзия философская. Он считал, что нужно до конца носить хоть одну маску, все есть маска. Ну а какая это маска — конкретного дела, добротно делаемого или несовершенного, потому что разве дворянин верх совершенства? Можно его даже дрянью считать, пожалуйста. Но он держался за дворянство как за то, без чего разрушилась бы вся его духовная нравственная жизнь. И он инстинктивно был прав. И маска эта, Шеншин — надетая на лирического поэта Фета, — уникальный случай в гражданской российской истории. А россияне, как правило, избегали конкретного, потому что все конкретное не-

совершенно. Раз несовершенно — значит, этого нет и не надо ничего делать, будем ждать совершенства. А ждать совершенства можно только в киселе, в студне, не артикулированном в побуждениях добра, которые узнаются так: все повисают друг на друге, никто друг от друга отделиться не может и никто не может пройти одинокий путь предназначения. Ведь ты говоришь: «Я живу в племени». Не в племени ты живешь как нравственное существо, ты живешь в поле предназначения, то есть один на один с неким существом или миром, который мы то Богом называем, то как-то еще, не важно, эти названия сами и есть представления. Но просто им нельзя взяться из предметов. Ведь потребность смысла, например смысла истории, не может родиться из содержания предметов.

Н.Эйдельман. Значит, в чем будет трудность нашего спора в дальнейшем? Как только Мераб меня затащит на абстрактную почву, так я утонул и погиб. Я все норовлю вытащить его на что-нибудь конкретное.

М.Мамардашвили. А я утверждаю, что о конкретных вещах, например таких, как история, можно мыслить только абстрактно, то есть продуктивно только абстрактное мышление.

Н.Эйдельман. Но для начала, если мы знаем историю, мы прошли через ее конкретность.

М.Мамардашвили. Я из твоей собственной деятельности приведу тебе пример абстрактного мышления, продуктивного. Каким чудом ты понял, например, отличие Лунина от декабристов? Радикальное отличие. Ну, конечно, ты настроил свое абстрактное мышление независимо от содержания и независимо от сцеплений деловых. Декабристы — люди, жившие в деловых сцеплениях, и там действительно черт разберет, кто предавал, кто не предавал, правильно предавал или неправильно предавал, было добро в их предательстве или не было. А тем не менее отчетлива совершенно другая позиция личной чести, в которой нет никакого пояснительного содержания. Лунин ведет себя иначе. Ты это описал в своей блестящей книге.

Н.Эйдельман. Это я не могу оспорить. Я с тобой согласен.

М.Мамардашвили. Я говорю, что добро только абсолютно, больше ничего. Но абсолютно как определенный зеркальный взгляд, само себя в предметах видит.

Н.Эйдельман. Ты должен помочь мне и моим коллегам вести разговор. Можно тебя понять так, что ты отказываешься вести разговор на тему, которую я предложил. Но приходится вести разговоры, грубо говоря, о жизни, об истории, о каких-то конкретных ситуациях, исторических ситуациях. Ты сам сказал, приходится этим заниматься. Приходится формулировать, приходится словами называть то, что невыразимо. Как быть? Вот вопрос.

М.Мамардашвили. Я и отвечаю на этот вопрос. Установиться в абстрактном мышлении и уметь отделять. Но мыслить, путая разные механизмы, разные источники, нельзя. Потому что окажется, что человек был добрым, ибо он боялся нарушить норму или был в хорошем расположении духа, потому что хорошо поел. И если ты думаешь, что совершенное им — добро, то ты никогда не поймешь тот парадокс, что это добро в следующий момент времени обернется жутким злом. И тогда ты будешь разводить руками — как, откуда оно? Да просто оттуда, что человек был добрый не потому, что он добр в абсолютном смысле слова — то есть у него поле человеческого сознания существует, которое уже отмечено, допустим, после Евангелия, — а просто по обстоятельствам или боялся нарушить норму. А философ скажет: «А куда денется все несделанное?» Например, ты не сделал зло, потому что ты следовал норме добра, а несделанное куда денется, ведь оно живо, а жизнь свята? Где она стукнет тебя? Вот, пожалуйста, это разве не конкретно? Конкретно мыслить можно только посредством абстракции, разделяя химически и приписывая одно другому. Кант в таких случаях говорил, что если мы не будем разделять это, то тогда вместо Венеры обнимем облако. Так вот я утверждаю, что, к сожалению, российское мышление по традиции является хроническим примером объятий облаков. Оно туманно.

Н.Эйдельман. Кстати, объясни, что такое российское мышление? Чем оно отличается от французского и немецкого?

М.Мамардашвили. Отличается. Есть французское мышление, есть немецкое,

есть европейское мышление, глубоко проработанное христианством или глубоко проработавшее христианство, как угодно. Артикулированное таким образом, что мы даже представить себе не можем богатство сцеплений и связок артикуляции, которые стоят за внешне видимыми нами вещами. Мы, к сожалению, эту работу не проделали, я в Россию включаю и моих грузин. Я же не этнически расовые вещи говорю, я имею в виду судьбу, определенное пространство, называемое Россией.

Н.Эйдельман. Я тут думал опять же о противоречиях в абстракциях. Ты сам привел пример отличия одного декабриста от других. Такое исключение стоит тысяч правил. А кто главнее? Один, который повел себя по-европейски среди тысячи неевропейцев, или те девятьсот девяносто девять? Кто определяет российское мышление?

М.Мамардашвили. Я боюсь, что главнее оказалось большинство, потому что антиномии, например пестелевские, в терминах целесообразности — ради дела стоит то-то и то-то делать...

Н.Эйдельман. Они робеспьеровские.

М.Мамардашвили. Они живут. В нас живут они. А что касается убийств, конкретных убийств — ведь не об этом речь идет, речь идет о том, что человек делает свою жизнь с риском спасения или гибели, у него нет никаких гарантий. Были религиозные войны в Европе, но Чаадаев говорил: пусть там были костры инквизиции, но в силу этих войн, в которых спонтанно участвовали массы, это были первые массовые социальные движения. Какой богатый мир идей стоит за этим — артикулированный! Вот если бы ты проводил в грузинском городе выборы, а там представители десяти партий. На какой основе ты будешь проводить выборы, когда гражданская жизнь не артикулирована никоим образом так, чтобы это вообще имело смысл — понятие «выборы»? И для меня идиотом является человек, который считает, что должна быть одна партия и выбираться должен один кандидат — иначе что за выборы? — и таким же идиотом является человек, который считает, что разрешима проблема, когда будет пять кандидатов на фоне совершенно не артикулированной жизни, где люди не научились жить сложной общественной жизнью.

Н.Эйдельман. И Чаадаеву, и тебе помнишь, что ответил Мандельштам на формулу, что у нас нет прошлого, настоящего, будущего? Мандельштам ответил, что в России есть одно доказательство, есть право на жизнь, историю, на высочайшие вещи — язык. Русский язык в прошлом, настоящем и будущем есть нечто, есть культурный феномен, доказывающий присутствие важных вещей.

М.Мамардашвили. Этот же пример, который очень точен, очень важен, как раз одновременно и опровергает меня, и иллюстрирует мою точку зрения. Он состоит в том, что доказывает: в этом же языке мы своих писателей считаем выразителями народа, представителями родины, размышляем, как Толстой любил Россию, был патриотом России. Это наше мышление организовано так, следовательно, организовано как полная бессмыслица. Как раз проблема языка и говорит о том, что Толстой не любил Россию, не мог Толстой любить Россию по одной простой причине — он и был Россия.

Н.Эйдельман. Язык не умер. Так что есть надежда.

М.Мамардашвили. Правильно, только должны замолчать люди, которые мыслят о тех, кто работает с языком. Как это у Достоевского: есть обязанность любить Россию. Он впервые пытался рождать существо историческое, называемое Россией. Действительно сложное, действительно историческое общество. Он пытался рождаться из языка.

Н.Эйдельман. Это к вопросу о надежде. Раз мы говорим о языке, то вспомним и о нации.

М.Мамардашвили. В свое время Лев Гумилев произнес фразу, которая немножко напоминает то, что говорил Бердяев. Гумилев говорил, что нации принадлежит тот, кто осознает себя принадлежащим к ней. Это иносказание, в действительности он сказал это об этносе, вместо слова «нация» он пользуется словом «этнос». Он тем самым, зная или не зная, переиначил высказывание Бердяева о том, что нация есть сознание общности судьбы. А судьба производится какими-то механизмами, которые у этой нации одни, а у другой — другие. Ска-

жем, я грузин потому, что я как духовное, нравственное существо — продукт структуры многоголосного грузинского пения. То есть я хочу сказать, что существуют такие причины — пение ли это, другого рода ритуальные причины, — которые в нас рождают ту душу, которую рождают. Если я родился в этом, то я грузин, во-первых. Во-вторых, люди родившиеся в этом, имеют определенную судьбу, общую и определенную, ту или иную. Грузины не были мореходами, и это их погубило. То есть что-то не сделано в истории. Есть судьба нации, значит, я могу сказать так, что я грузин в той мере, в какой я принадлежу к тому числу людей, которые погублены тем, что они не освоили море когда-то, несколько веков назад.

Н.Эйдельман. Но вы имели выходы к морю.

М.Мамардашвили. Да, имели, а что сделали? Ничего. А пришли какие-то степные турки, которые, казалось бы, никакого отношения к морю не имеют, и оказалось, что они в течение одного столетия, нет, пяти десятков лет стали вполне на уровне европейских мореходов — известны качества турецких моряков. До сих пор обидно.

Н.Эйдельман. И в этой твоей обиде признак твоего грузинского национального характера?

М.Мамардашвили. Нет, я описываю общность судьбы. Но при этом добавляю, что есть устройства, производящие чью-либо судьбу. Судьба каких-то моих душевных возможностей задана в структуре грузинской музыки.

Н.Эйдельман. Она тебя занимает, она тебя волнует, она тебя создает?

М.Мамардашвили. Нет, не то что она меня волнует, я не это имею в виду. Она меня родила, я могу не слышать ее годами, она может меня не волновать. Наоборот, меня может волновать европейская музыка. Я имею в виду то, что называется национальным во мне, этническим. Это там, оттуда.

Н.Эйдельман. Ты считаешь себя представителем одной нации? Как говорится, плевать нам на записи в паспорте, в анкете. Ты не мыслишь себе ситуации, когда человек, скажем, Гейне — это и немецкая, и французская, и еврейская нации?

М.Мамардашвили. Да нет. Это не зависит от того, какая у меня кровь. Мне, правда, кажется, что чистая, но кто может сказать о себе, что она у него чистая. Мы в горах жили, но монголы и в горы забредали, хотя вроде не смешались, нет. Я сознаю себя грузином.

Н.Эйдельман. Вот к вопросу о национальном характере. Меня занимают такие феномены: есть общность судеб, есть тысячелетняя история. Я как историк могу сказать: сейчас проходит период, когда считается, что разорвали с прошлым миром, что разрыв огромен, что мы вообще живем в принципиально новой эре. Каждый раз мы живем будто бы в принципиально новой эре. В общем, сейчас, к концу XX века, выяснилось, что роль прошлого куда большая, чем мы предполагали. В каждом из нас, в каждой группе это ощущается. Иногда это ощущается даже в тех людях, которые не хотят это ощущать.

Но вот поразительная проблема: есть какие-то стандартные представления о национальных характерах. Ты о России говорил, в частности. Я читал материалы по войне 1812 года: и во французских, и в русских, и в польских источниках о немцах говорится как о народе трусливом и мирном, а французы — воинственные. Сегодня мы знаем: немцы — народ боевой, воинственная нация, которая две мировые войны принесла. Была в 1812 году песня казачья, старинная, сейчас я вспомню: «Ну-ка, русские солдаты, будем немца выручать, немцы больно трусоваты, нам за них не отвечать». Что через пятьдесят лет вдруг немцы окажутся самой воинственной державой, не предполагали. Образ еврея как человека, не приспособленного к физическому труду или к борьбе, трусливого, вдруг превращается в израильского агрессора. Это наводит на мысль о дикой относительности наших представлений. У нас есть какие-то общие представления о нациях. У мещанства в бытовом смысле какие-то пошлые представления, у интеллигентной публики более сложные. Итальянцы горячие, норвежцы холодные, я говорю первое попавшееся. Потом вдруг выясняется, что в Норвегии рок-н-ролл занял первое место по количеству жертв на концертах и так далее. Вот начинается чертовщина, что ты об этом думаешь?

М.Мамардашвили. Я думаю очень просто: это все никакого отношения к национальности, к тому, что мы называем нацией, не имеет. Я бы даже сказал, что

нация производится какими-то артефактами. Скажем, грузинский пейзаж есть артефакт для грузинской души. Пейзаж русский есть артефакт для русской души. Вот с чем человек устанавливает отношения, это и отличает его как русского или как грузина, иначе я не представляю. А есть вещи другие, и об этих вещах нельзя сказать, что лучше, что хуже, что воинственно, что менее воинственно.

Превосходное не может быть больше или меньше. В этом смысле нет нации, в этом как раз Бердяев ошибался. Если мы говорим о том, что такое нация, тут одно превосходство равно другому превосходству. Превосходный негр абсолютно равен китайцу, китаец равен русскому, грузину и так далее. Я сейчас не о равноправии наций говорю, потому что равноправие — это вопрос исторический, его может не быть и иногда справедливо может не быть. Я говорю о других совершенно критериях, не о национальных характеристиках или портретах, а о судьбах. В смысле — удачная судьба, неудачная. Нация может упустить что-то в прошлом, то есть не создать какой-то механизм, как, например, грузины — мореплавание, и потом платить за это перед лицом более сильных наций. Скажем, в смысле индивидуального пафоса жизни, то, что называли на волне Возрождения furore heroico, то есть героический энтузиазм, furore — это даже ярость героическая. Это очень четко прослеживается в мании ставить себя на кон игры с миром, один на один, и посмотрим, чья возьмет. Французы это делали, они жили интенсивной жизнью на волне Возрождения в XVI веке. Германия в это время просто спала, но она оказалась приспособленной для другого механизма, которого не было у французов. И создалась видимость, что немцы менее воинственны, чем французы. В чем дело? Механизм машинообразной массовой войны в действительности совершенно не зависит от личных качеств. Даже я при всей своей симпатии к галльскому, к французам, даже я не могу сказать, что французы были когда-то храбрее немцев, а теперь немцы храбрее. Так мы запутаемся. Я повторяю: взгляд философа и историка обращен на то, как сцепились какие-то механизмы, не зависящие от человека. Нечто дремало. Актуализированное сцепилось так, чтобы человек жил, уважая самого себя. У немцев сцепилось так, что они начали уважать себя через машину массовой организации.

Н.Эйдельман. Я и говорю об относительности подобных бытовых понятий. Один мой знакомый математик на каком-то советском широком симпозиуме сказал: вот, все нации равны. Все нации одинаково хороши. Нравится форма? Нравится — отвечал народ. Но если я скажу, что все нации одинаково мерзки, — не нравится, а это одно и то же, сказал он.

Всегда философов и историков критикуют за то, что они знают, что есть и что было, а что будет? Что будет, ну не завтра — конечно, тут как раз для философа легче, поскольку не требуется слишком конкретных высказываний, — а в ближайшие сто, сто пятьдесят лет? Твое ощущение как человека, прекрасно владеющего абстрактным мышлением? Твое ощущение о будущем человечества, скажем? Твои соображения? Ты не считаешь этот вопрос провокационным?

М.Мамардашвили. Нет, он не провокационый. Но мне бы ваши заботы, господин учитель.

Н.Эйдельман. Ну почему же, есть дети, внуки, так что дай Бог и тебе забот.

М.Мамардашвили. Честно говоря, есть какая-то тупость во мне, очевидно, есть какая-то ограниченность. У всякого человека есть. Я, например, совершенно не воспринимаю эмоционально опасность атомной войны. Я воспринимаю до красноты в глазах какую-то совершающуюся несправедливость или когда обижают слабых. Я могу потерять контроль над собой. Атомная бомба — это настолько несоразмерно с моими возможностями переживать, с моими возможностями действовать, что я это несоразмерное могу только устранять. И потому, что будет с человечеством, не знаю. У человечества есть две опасности. Первая входит в само содержание понятия «человечество», потому что человечество есть некое существо, есть нечто, что пытается стать человечеством. Всю историю человечества можно рассматривать как попытку быть или стать человечеством. Причем пока никто не стал вполне человеком. Все философы так смотрят. Я не предлагаю вам это принять на веру как категорическое утверждение. Для меня вся история есть один затянувшийся акт, где некое существо становится чем-то, называемым человеком. Я не имею в виду последовательность этапов и что внутри этого есть прогресс и движение. Человеческое возвышение над собой дис-

кретно, оно совершается в любой точке и совершенно не по линии прогресса, не по линии эволюции. Но она обозначена христианскими символами, это есть возвышение человека над собой, над своей животной природой. Но пока все не возвысились, а возвышенность есть начало человечества, никто не возвысился. Хотя, конечно, есть этап — кто-то святой, кто-то нет, в общем, это так. Это зацепленные друг за друга судьбы.

И вторая опасность: человечество может и не стать человечеством. Это рискованная авантюра, в которую пустились люди. Откуда взялись люди, я не знаю, констатирую, что они есть. Конечно, не инопланетянами занесены, потому что гипотеза инопланетян требовала бы объяснений, откуда те взялись и так далее. Ее можно обозначить и другими философскими постулатами. И неизвестно, чем это кончится. Возможно, что в человекообразной форме разовьется другой вид, к которому я или ты не имеем никакого отношения, это все так, но это не моя история. Почему? На наших глазах весь XX век проходит под знаками трясины и антропологической катастрофы, мы ее называем то варварством, то фашистским варварством, то другими словами. Но имеющие к этому отношение — вполне человекоподобные существа, общности с которыми я не чувствую, — это другой вид, похожий. Он может оказаться более успешным. Просто это другая история.

Н.Эйдельман. Я не верю, что ты не чувствуешь с этими другими связь. Достаточно попасть в критическую ситуацию, где ты увидел бы несправедливость и ужас, принесенные этим типом, и ты бы почувствовал.

М.Мамардашвили. Нет, я немножко другое имею в виду. Я имею в виду особую нереальность, в которой как в реальности живут существа. Они человекоподобные, но не являются видом, они мне не родные, я не чувствую, что это продолжение человеческой истории. Это какая-то другая история, может быть, хорошая, лучшая.

Н.Эйдельман. Полагаешь, что когда-то много веков назад была другая ситуация?

М.Мамардашвили. Была, конечно, но не в таких размерах. Не было в чистом виде на большом пространстве как бы целой социальной лаборатории такого рода человекоподобных существ.

Н.Эйдельман. Что ты думаешь, не было огромных уничтожений в былые эпохи?

М.Мамардашвили. Нет, я имею в виду, что так вот, почти что в лабораторном виде, в целом пространстве еще не господствовал продукт элементарного нигилизма, потому что нигилизм в действительности является отказом от «я могу». А эти существа, которые называют себя человекоподобными, ни один из них не может сказать о себе: «Я мыслю, я существую», — потому что они искусственные существа, живущие искусственной, фиктивной жизнью, знаковой жизнью. Но все больше и больше таких людей.

Н.Эйдельман. Ты считаешь, это другая антропология?

М.Мамардашвили. У человека нет антропологии, человек не просто антропологический тип в том смысле, в каком я говорю о человечестве, а у человекоподобных психика, наверное, та же самая, но сознание другое.

Н.Эйдельман. Если бы это было так. Тебя все же полезно вытаскивать на конкретность. Потому что на самом деле ты знаешь, что такое добро и зло, и я знаю. Ты сейчас сказал красиво, образно, эмоционально, и мне это нравится. Рассматриваю твое высказывание как произведение искусства, я серьезно говорю. Думаю, что человекообразный — нечеловекообразный, нет ли здесь известной элитарности, когда мы смотрим на людей свысока. Мы и сами ведь среди них, мы сами из них, и они вокруг нас, так мне сдается.

М.Мамардашвили. Да не мы элитарны. Я вообще считаю, что каждый человек в принципе есть элитарное существо. Если он человек, он элита самого себя.

Вопрос слушателя. У меня такой абстрактный вопрос: верите ли вы в ноосферу?

М.Мамардашвили. Я не знаю, является ли это предметом веры. Я не могу в это верить, потому что верить можно только в то, что может быть предметом веры.

Вопрос. А почему вы считаете, что это не может быть предметом веры?

М.Мамардашвили. Как организовано философское мышление? В философском мышлении термин «вера» означает чистую веру, то есть он имеет в виду, что

акт веры есть акт относительно чего-то, чего без этой веры не существует и не может быть. То, что существует без веры, не может быть предметом веры. Определение «вера абсурдна» — парадоксальное выражение, известное вам, — осмеяно как реакционное. Но оно единственно грамотное философское определение веры, потому что верить можно только в то, что держится только этой верой и только ею может случиться, а не по каким-либо другим законам. Если законы рациональны, то это не может быть предметом веры, и тогда слово «вера» мы употребляем не как термин или понятие, а в обыденном смысле: я верю вашему слову. А вот «вера» как особое слово, особый термин применим только к чистой вере, а чистая вера есть вера во что-то, что только силой этой же веры может случиться, быть, существовать, длиться и так далее. Поэтому умный человек когда-то сказал, что вера по определению абсурдна, то есть она не имеет оснований, чтобы случилось то, во что верят, кроме самой веры. Это элементарно.

Вопрос. Вы считаете, что ноосфера не имеет под собой оснований?

М.Мамардашвили. Нет, я говорю: ноосфера — это понятие, которое надо употреблять в мышлении, описывая свойства чего-то, оно не может быть предметом веры для меня.

Вопрос. Теория Вернадского предполагает, что ноосфера — процесс, ускоряющий развитие.

М.Мамардашвили. Возможна такая интересная натуральная концепция, которая есть у Вернадского. Это такой вопрос, при котором философия смущается, она употребляет слова: «предназначение человека», «предназначение человечества», «конечная цель истории». В философии есть нечто, что соотносит все, что происходит, с конечной целью истории. А что считается конечной целью истории? А там странная процедура. Например, если мы по каким-то причинам ценим мужество, любовь, красоту, то нашим назначением является постоянное оживление, воспроизводство тех условий и органов, посредством которых эти ценные нам вещи могут быть в мире. Я понятно выразился?

Н.Эйдельман. Ты же раньше определил назначение человечества — чтобы все были человеки.

М.Мамардашвили. Это то же самое. Это мы забыть не можем, соответственно вопрос о нации является следующим вопросом. Если ты когда-то хоть что-то увидел глазом и поэтому для тебя есть ценность всего зримого, сенсуальная даже ценность, ты не можешь этого забыть или добровольно отказаться от глаза, произвести членовредительство. Так вот, если мы хоть когда-то испытали чувство чести, то мы не можем об этом забыть, не можем, следовательно, отказаться от органов, которые ее производят, мы должны все время о них помнить, их оживлять. Вот это и есть назначение человека — оживлять то, что производит его ценности. Возможно, есть какие-то существа, в которых вообще не случилось событие чести и они этого вкуса и не знают. Но о них мы не можем рассуждать, нам не дано это знать. Мы знаем только что-то о человечестве и можем понимать, что мы не отказываемся от понятия «нация», потому что у нас нация в данном случае прототип духовной нити, которая связывает с тем, что мы разумом осмыслили и не можем ни забыть, ни добровольно отказаться — это было бы воспринято как членовредительство. Поэтому, по идее, русский будет защищать Россию на поле боя, грузин будет защищать Грузию и так далее. Это одна из причин. Конечно, это не ответ на вопрос о характере войн, я не берусь за это.

Н.Эйдельман. Мне прислали тот же вопрос, который я задал Мерабу: что я думаю о будущем как историк? Я еще раз хочу сказать, совершенно согласен с тем, что назначение человека — можно сказать, внутренняя свобода, а можно — очеловечивание. Я еще раз хочу Мерабу возразить: опасно даже на бытовом уровне сказать, что не чувствуешь ничего общего с этическими шизоидами. Фраза расковывает тебя: если ты ничего не имеешь общего, не считаешь их человеками, то следующий шаг — ты можешь себе много позволить, и тогда уже и ты сам теряешь человеческое от одного этого взгляда на них. Все-таки плодотворнее считать их людьми, но тут начинается...

М.Мамардашвили. Одну секунду. Я хотел сказать, что я не могу переживать это как судьбу человечества, вот в каком смысле. То есть я не могу переживать это как что-то, что случилось со мной. Это фатализм определенного рода. Может быть, они лучше, но это не имеет ко мне отношения. А то, что на конкрет-

ном уровне, в реальных контактах я могу видеть в них людей и даже переживать их нечеловечность как реализацию возможностей моей же собственной души, это и есть основа переживания. Это естественно — огорчиться эпизодами их истории, если они будут господствовать на земле. Но я огорчиться этими эпизодами не смогу, потому что это эпизоды другой истории, вот что я имел в виду.

Н.Эйдельман. Понятно. Но поскольку ты сам и я сам виноваты, мы несем ответственность и за них, это единственное огорчение. Так вот, в отношении прогноза на будущее. Опять же, конечно, мы знаем прогнозы, предсказали французскую революцию, знаменитое было предсказание в конце XVII века, даже дата, но это уже область мистики. А если серьезно, то как можно предсказать будущее? По аналогиям только. По общим принципам и аналогиям. Аналогия — смешная вещь, люди занимаются мистикой цифр, восемьсот восьмидесятые, девятьсот восьмидесятые — это чепуха. Хотя уже не мистика — крупные явления, разделенные двадцатью, тридцатью годами. Это, видимо, разница поколений, и это соответствует приемам историческим. Но вот меня всегда занимало, на каком уровне витка мы находимся по Гегелю, по спирали подъем — спад. Возрождение осознавало себя по одному слову — «ренессанс», осознавало себя как виток, соответствующий Греции и Риму. Хотя мы понимаем огромную разницу, но действительно много общего в форме. И тут нас всегда предупреждают: осторожнее, сравнения исторические хромают, как можно сравнивать Флоренцию с Древним Римом? Нельзя, но и можно, и хочется. Так вот, с кем нас можно сравнить? Где мы находимся? Кстати, снижаю это рассуждение анекдотом. Однажды я попал в компанию, было 15 августа 1976 года. Все крепко выпивали. Я спросил, в чем дело, мне ответили, что отмечают важную дату, я спросил какую, они говорят: тысяча пятьсот лет падения Римской империи. Я был поражен таким поводом для веселья. Это, так сказать, шуточки. Но... Поздний Рим, ей-богу, мне сдается, что мы на его витке сегодня. Я тысячу раз извиняюсь, что сравнение хромает, что это все оснастить нужно, но масса сходного. Во-первых, есть эпохи органические и критические, согласно Конту, детские и взрослые, усталые, стариковские. Если XIX век детская эпоха, то мы, конечно, усталая стариковская эпоха. В детскую эпоху люди были цельные — античность, Ренессанс. Во взрослую эпоху люди потеряли цельность, больше разума, больше анализа и так далее. Очень характерно.

М.Мамардашвили. В Рим тебя потянуло?

Н.Эйдельман. Да. В Рим меня потянуло. Так вот насчет Рима. Я занимался как раз Римом IV — V веков. Четыре миллиона жителей, как и сейчас. Огромная цивилизация, очень развитая, хотя, конечно, совсем другие отношения. Чем они жили? Во-первых, всяческий упадок, распад, усталость историческая, мысль о конце этой цивилизации. Похоже на наше время. Дальше — все время мысль о божьем наказании, о каре, о том, что это закончится разом. Водородной бомбы не было, была идея краха, варваров. Были огромные группы людей, которые прорывались из этой цивилизации, уходили, я чуть не сказал в «хиппи», уходили в христианство, уходили в секты. Тут опять аналогии. Я часто просматриваю разные главы истории, у них были другие языки, другие условия. Что же произошло с той цивилизацией? Произошло вот что. Это опять же аналогия, я сейчас могу быть совершенно безответственным, потому что шанс проверить меня мало у кого есть. Что такое Рим в VI — VII веках? Из четырех миллионов там осталось двадцать тысяч. Что произошло? Атомная война? Его, правда, взяли варвары. Но основная часть умерла от голода или рассосалась по соседям. Исчезла грамотность, забыты были древние книги, цивилизация исчезла.

Люди жили, любили друг друга, пахали землю, жизнь существовала, но как будто бы они переселились на другую планету. То есть все забыли про Рим, забыли про ту цивилизацию, забыли про ее переживания, про все. Это я к тому говорю, что мы все время экстраполируем свою цивилизацию на XXI, XXII век, вычисляем, что будет. Я вполне допускаю, что в XXI, в XXII веке то ли в силу водородного, то ли в силу энергетического кризиса, то ли в силу каких-то человеческих сдвигов будет, может быть, общество, в своем роде внутренне довольное, прекрасное, которое не будет о нас практически знать, это будет совершенно другой тип. Потом, может, будет возрождение через тысячу лет, память о нас вернется снова. Если судить по аналогии, мне кажется, что когда цивилизация

изжила себя, она сделала свое дело, мы ей низко кланяемся. Античность, цивилизация — слава Богу, если, скажем, был Гомер, до падения Рима это все-таки четырнадцать веков. Так что вполне возможно, что мы приходимся на тот самый закат Европы, о котором писалось по-разному. Только это почему-то представляется ужасно апокалиптически: гибель, водородные взрывы. Нет, почему? Может, так просто рассосемся. Тут нечто другое, разумеется, сохранение каких-то человеческих ценностей, поскольку люди, добро и зло — эти понятия все равно остаются. Я просто привел это как одну из вздорных мыслей, пришедших мне в голову, не более того. Я считаю, что она имеет право на существование в порядке рассуждения. Разумеется, возможны и другие варианты, более трагические или более умилительные.

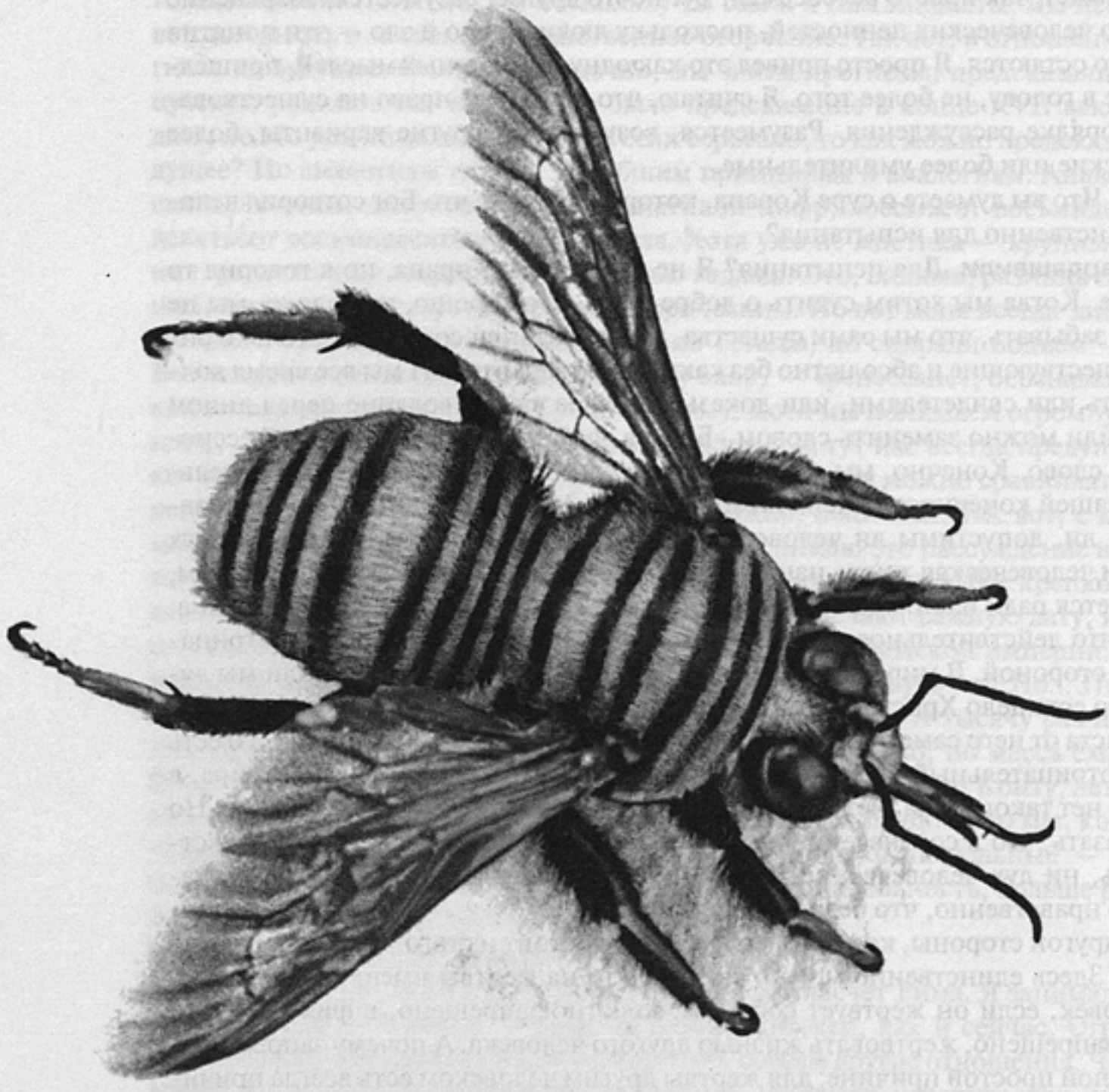
Вопрос. Что вы думаете о суре Корана, которая говорит, что Бог сотворил человека единственно для испытания?

М.Мамардашвили. Для испытания? Я не автор суры Корана, но я говорил то же самое. Когда мы хотим судить о добре и зле, что хорошо, что плохо, мы не должны забывать, что мы сами существа, для испытания созданные, только риском существующие и абсолютно без каких-либо гарантий. И мы все время должны быть или свидетелями, или доказывать свое существование перед лицом Бытия, или можно заменить словом «Бог», в данном случае это не конфессиональное слово. Конечно, мы для этого созданы. Сознание нашей испытательности, нашей конечности очень помогает жить. Мне был задан вопрос: «Нравственны ли, допустимы ли человеческие жертвы во имя даже самых светлых идей или человеческая жизнь наиценнейшая?» Скажу, что ужас и состоит в том, что делается ради идеи, ради социального дела — это разрушительная машина, потому что действительное устройство мира оборачивается нам своей отрицательной стороной. В мире нет даже дела Христова, есть Христос. А если мы думаем, что есть дело Христово, тогда мы будем вести себя, как Иуда, то есть спасать Христа от него самого. И подобными вещами мы часто занимаемся. То есть мы как отрицательный образ проигрываем действительное устройство мира, в котором нет такого дела, нет таких идей, ради которых и следует жертвовать. Но надо сказать, что в соотнесении «человек — идея» не определяется ни нравственность, ни дух человеческий. Нельзя найти дорогу определению, ориентации, что нравственно, что безнравственно.

А с другой стороны, конечно, вся история состоит из того, что люди шли на жертвы. Здесь единственно можно сказать, что на жертвы имеет право только сам человек, если он жертвует собой. Абсолютно запрещено, в философском смысле запрещено, жертвовать жизнью другого человека. А почему запрещено? Да по одной простой причине: для жертвы другим человеком есть всегда причина, например, он болен — лучше ему умереть, или он калека, или он настолько несчастен. Ты решил, пожертвовал им и не заметил, что ты не пожертвовал самим собой, потому что все неделимо — ты отрицаешь свое право на несчастье, ты отрицаешь свое право на болезнь, свое право на то, что из несчастья, из болезни и из калечества можно извлечь божью искру, извлечь мысль, счастье, что угодно можно извлечь. Все неделимо, потому что если ты относительно другого на этих основаниях решил, что им можно пожертвовать, значит, ты за собой отрицаешь право (а это неотчуждаемое право) на несчастье, на болезнь, право человека на то, чтобы быть калекой.

Н.Эйдельман. Я у Пришвина нашел такую формулировку, то есть то же самое, что ты говорил: «Что такое высшая нравственность? Это сознательная жертва человека во имя общего. Что такое высшая безнравственность? Это когда общество жертвует человеком во имя своего блага».

Публикация И.Боярского



Barcode Wasp

art. lebedev

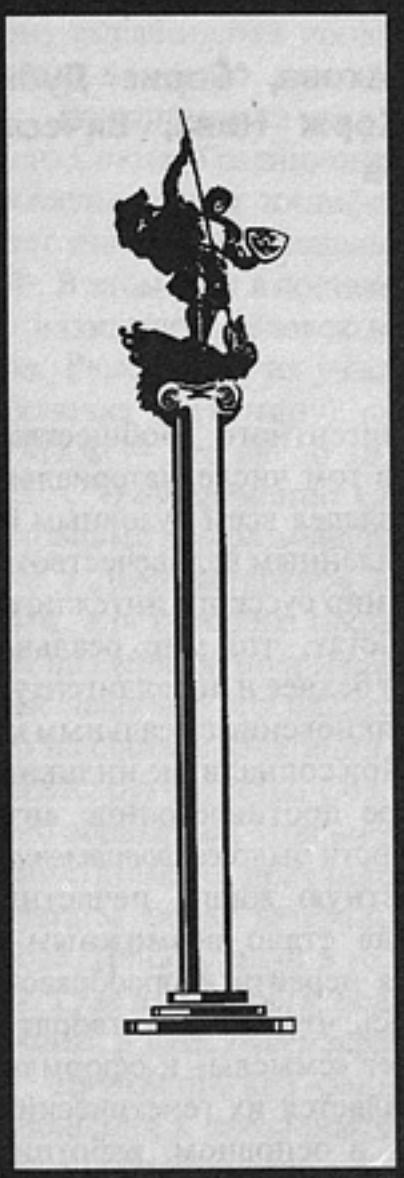
Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

XXI

Московский международный кинофестиваль

С И М П О З И У М



Интеллигенция — за социализм?

СТРАТЕГИИ РЕСТАВРАЦИИ В НОВОЙ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Заседание второе

Участвуют: **Дмитрий Пиорунский, Мариэтта Чудакова, Борис Дубин, Екатерина Деготь, Александр Архангельский, Жорж Нива, Вячеслав Глазычев, Ханс Иоахим Шлегель, Сергей Соловьев**

Дмитрий Пиорунский, ***вице-президент Российского фонда культуры, первый заместитель председателя правления СК России***

Сама по себе тема дискуссии «Интеллигенция — за социализм?» напоминает мне нечто вроде «феодалы за феодализм». Интеллигенция в моем понимании этого слова всегда — за социализм. Она по-настоящему расцветает только при социализме. Интеллигент — это интеллектуал «во внутренней эмиграции», живущий полноценно лишь в среде себе подобных и искренне презирающий остальных. Вы спросите: «А при чем здесь социализм?» Социализм — строй принципиально антиинтеллектуальный. Думаю, что доказывать это нет необходимости. Но парадоксальность российской традиции в том, что такая невостребованность интеллектуалов при социализме создала идеальные условия для самоизоляции и востребованности в своей собственной среде. Отсюда принятое на Западе определение, что русский интеллигент — это человек, имеющий личную точку зрения по любому вопросу.

Вот почему сегодня многие интеллигенты в растерянности — оказалось, что большинство практических дел, нуждающихся в применении интеллекта, принципиально «неинтеллигентны», то есть востребованы преимущественно за пределами интеллигентного сообщества и оцениваются (в том числе материально) теми, кто не овладел всем духовным богатством, накопленным человечеством.

Духовный мир русского интеллигента настолько богат, что мир реальный всегда выглядит беднее и интеллигенту не интересен. Столкновение с реальным миром — стресс. При социализме индивидуально-групповое противостояние антиинтеллектуальности было *сопротивлением*, наполняло частную жизнь нечастным смыслом. Когда стало возможным от противостояния перейти к преобразованию, выяснилось, что историю творят не те, кто понимает «смыслы» и оформляет их, а те, кто является их генетическими носителями, — в основном, работники «неинтеллигентных» профессий. Более того, история оказалась принципиально антидуховной — по крайней мере, в период перемен.

Возьмем, к примеру, тезис, высказанный на первом заседании Владимиром Рыжковым, о «расколотом обществе», где одна треть опрошенных хочет одного, другая — другого, третья — третьего. То есть большинство не хочет одного и того же. Оратор делает вывод о «расколе» — вслед за дедушкой Иваном Крыловым, у которого лебедь, рак и щука виноваты в том, что телега не движется. На мой взгляд — типичный интеллигентский подход, в соответствии с которым

Начало публикации см.: «Искусство кино», 2000, № 2.

среди этих представителей животного мира кто-то должен оказаться умнее и возглавить движение телеги. Проблема в том, что реальная телега в этом случае всегда движется, ибо даже из школьного курса физики известно, что три вектора силы лишь в редчайших случаях дают в сумме строгий ноль. Интеллигенции трудно смириться с тем, что она либо лебедь, либо рак, либо щука, а не все трое вместе.

Социализм для интеллигенции был важен не только ощущением самодостаточности, но и отсутствием связи — как в обществе, так и в среде интеллигентов — между декларируемыми представлениями и реальными поступками. Деньги при социализме не были критерием полезности данного индивидуума для общества — работа работой, деньги деньгами, — поэтому выработалась привычка к тому, что деньги получают, а не зарабатывают.

Вот пример на эту тему из жизни нашего Союза. Традиционно в Московском международном кинофестивале принимает участие официальная делегация СК РФ. В этом году в составе делегации около пятидесяти человек из разных регионов. Расходы на их участие в фестивале (включая гостиницу) входят в бюджет ММКФ — это около 10 тысяч долларов США. Одновременно Союз располагает условиями для размещения такой делегации в Доме ветеранов кино в Матвеевском, для которого такие деньги — важная поддержка, покрывающая двухмесячный дефицит его бюджета. Однако никто из состава делегации не захотел жить в ДВК; руководство Союза было вынуждено обратиться с письменным призывом к делегатам, но получило отказ, хотя все делегаты любят ветеранов и желают им добра. Деньги ушли в гостиницу «Москва». Туда им и дорога! Ведь эти деньги получены, а ДВК пусть зарабатывает сам.

Другой пример «социалистического» отношения к презренному металлу у нашей интеллигенции — это чрезвычайно медленный процесс смены режиссерского кинематографа продюсерским. Хочу напомнить слова Даниила Дондурея из его выступления, предваряющего нашу дискуссию: «Если мы проблемы не будем обсуждать, то ничего и происходить не будет», — очень интеллигентно и не очень правдоподобно. Я думаю иначе: будем мы обсуждать или не будем — всё все равно произойдет. Здесь мне ближе позиция Михалкова: «Делай, что должно, и пусть будет, что будет».

Конечно, темп перемен не тот, который готова принять интеллигенция, по привычке полагающая, что словами можно ускорить дела. На мой взгляд, великое счастье и великая трагедия России в том, что ее историческое развитие слабо зависит от нашего понимания пути, по которому мы все вместе идем, и целей, которые в лучших кинематографических традициях для нас выглядят так: что получилось, того и хотели, от чего лечили, от того и умер. Лучше Черномырдина не скажешь — «получилось, как всегда». Именно слабая связь понимания и пути делала интеллигенцию «попутчиком». Интеллектуал — всегда участник рыночных отношений, интеллигент никогда: «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать»! Так в Пушкине интеллигент боролся с интеллектуалом.

Выступавшие до меня невольно привели один из самых сильных аргументов к выбору того, какой знак препинания должен стоять после фразы «интеллигенция — за социализм»: точка, вопросительный или восклицательный знак. Я имею в виду слова Владимира Рыжкова о «капитализме для своих». Жаль, что он не выдвинул лозунг «капитализм с человеческим лицом». Как и «социализм с человеческим лицом», это чисто интеллигентское представление о реальной жизни. Капитализм строят не люди, обуреваемые идеей общественного блага, а люди, обуреваемые личным интересом, притом материальным. Для того чтобы в конечном итоге человек мог надеяться стать целью, кто-то неоднократно должен использовать его как средство. Единственным оправданием здесь может быть только то, что и сам употребляющий становится средством с той же неизбежностью.

Вспоминаю дискуссию в начале 90-х годов в Центральном экономико-математическом институте — кузнице отечественного экономического чиновничества того периода. За «круглым столом» сидели академики, промышленники, банкиры и другие «сочувствующие» идее перестройки. Тогда были тяжелые времена — падало промышленное производство, разорялись банки. Создавалось ощущение, что даже простых спекулянтов скоро не останется. Выступавшие размышляли о том, как восстановить крупную промышленность и т.д. Я задал вопрос: не думают ли участники дискуссии, что для восстановления крупной промышленности мы сначала должны идеологически обосновать необходимость расцвета спекулятивного сектора, ценность торгового капитала, полезность «торгашей», ведь это нижний этаж здания народного хозяйства? Собеседники признались, что агитировать население за расцвет спекуляции в национальной экономике они морально не готовы. Такая неготовность была обусловлена не их реальным отношением к законам экономики капитализма, а личным интеллигентским отношением к этому явлению.

Аналогичный пример дает нам практика проведения заседаний секретариата и пленумов Союза кинематографистов, когда, прекрасно понимая необходимость ужесточения финансовой и юридической дисциплины внутри организации, люди не желают портить взаимоотношения из-за такой ерунды: а деньги как-нибудь получим... Сколько в этом «как-нибудь» *социалистического неореализма*!

Михаил Швыдкой надеется, что телевидение может преобразовать нашу отечественную толпу в граждан. Думаю, так и произойдет, но только в том случае, если и дальше будет процветать полицинизм, хамство и радикальная неинтеллигентность электронных СМИ. Мы никогда не превратимся в граждан, если будем с социалистическим пиететом относиться к оракулам в ящике. Продажность наших электронных и печатных СМИ при активном участии социалистической интеллигенции — залог наступления того времени, когда люди научатся сами разбираться, кто есть who и что — how. Гражданское общество неинтеллигентно в том смысле, что в нем роль институтов превалирует над ролью личностей.

Надеюсь, что тяга интеллигенции к социализму не будет фатальной для общества в целом, думаю, что очень скоро мы будем вспоминать о ней с той же теплотой, с какой всегда помнится о чем-то настолько далеком, о чем услужливая память хранит только хорошее.

Мариэтта Чудакова, ***литературовед***

Очень важно, по-моему, что мы обнажили проблему. Вот уже года два-три как ясно, что большинство интеллигенции выбирает советскую власть, только не в полный голос в этом признается. И очень хорошо, что устроители, в первую очередь Даниил Дондурей, обнажили это обстоятельство — уже в названии нашего собеседования. Вообще у нас полжизни пошло на двусмысленности и недоговаривания, и это стало мощным фундаментом мироощущения нашей интеллигенции, которая привыкла не отдавать отчет во многих вещах, в том числе и отчет самой себе — и в своем отношении к социализму, то есть к советской власти тоже.

Действительно, в течение последних лет произошло такое масштабное предательство идеи свободы, той самой вожделенной свободы и тем самым слоем, которому она больше всего, казалось бы, нужна и который, по крайней мере, заявлял в течение многих лет, что ему, кроме нее, вообще ничего не надо, — не колбасы же какой-то паршивой.

Среди многих прекрасных строк русской поэзии XX века одна из лучших и самых глубоких: «Свобода приходит нагая». Глубина поэтического прозрения Хлебникова поражает и ранит.

Да, она приходит нагая. Не все это поняли. Свобода беззащитна — вот о чем идет речь в этой строке, где сгущение, как всегда в поэзии, больших смыслов. Она появляется неожиданно, как обнаженная юная девушка среди грубой толпы. Вот так она явилась в нашем отечестве. И было вольно́ нам, этой толпе, поступить с ней тем или иным образом. Толпа могла или прикрыть ее наготу и дать ей достойный ее красоты и юности вид или же коллективно ее растлить. Многие выбрали последнее.

Возможно, когда-нибудь будет измерен тот реальный вред (есть же такие способы измерения), который принесла, в частности, передача недавних лет «На самом деле» г-на Леонтьева на телевидении. Я говорю о растлении сознания. Долгое время он выбегал на телеэкран с криками: «Да вы знаете, что у нее внутри? Там кишки, а что в них, даже и рассказывать вам не буду — вас стошнит!» И сегодняшнее его выступление говорит о том же: все мы знаем, что там внутри находится, сейчас я вам об этом расскажу! Вот что мы, собственно говоря, сделали. Я говорю о «мыслящем тростнике», с немыслящего взятки гладки. Я говорю о том «тростнике», которому посвящен сегодняшний коллоквиум.

Поколение тех, кто все более и более сворачивает голову назад, в сторону покинутой страны, и нечувствительно сворачивает голову свободе, состоит из двух-трех генераций и ведет свое начало со второй половины 50-х годов, когда, собственно, и встал вопрос, который я хорошо помню по своей юности: это был один из самых серьезных духовных кризисов, который я в свои студенческие годы переживала. Я вдруг тогда поняла, что мне-то свобода *нужна* (это было уже после 56-го года, а моему народу, похоже, нет. Я помню, как я по своей улице Стромынке ходила туда-сюда, ощущая себя отщепенкой, а отщепенкой быть не хотелось. Ходила, пока не решила вопрос в пользу свободы. Я решила тогда, что свобода врожденна человеку и только, находясь под сильнейшим давлением, прессом, народ не ощущает, что она ему нужна.

Сегодня кажется, что недоверие к свободе началось с середины 90-х годов, на волне разочарования. На самом деле это недоверие началось гораздо раньше. Хотя, конечно, не у всех, но, по крайней мере, еще в начале 80-х существовало устойчивое мнение, что часы российской истории остановились. И это время, первая половина 80-х, стало временем анни-

гиляции осознанного отношения к настоящему и возможному будущему, стало временем, которое можно было бы назвать временем пожирания миросозерцания. Именно в это время в интеллигенции окончательно закрепилась уверенность в том, что в этой стране, говоря словами Ильфа, ей больше ничего не покажут и, соответственно, незачем размышлять о возможном политическом устройстве когда-либо, поскольку все равно это ни к чему абсолютно не ведет.

И писательские, и читательские интересы к тому времени, как все помнят, уже переместились лет пятнадцать как в сторону самиздата. Но в ноябре 84-го года в его волнах (мы тогда не знали, что в последних) ходило сочинение всеми уважаемой поэтессы, что-то вроде путевых записок о поездке в российскую (не очень дальнюю) глубинку с лекциями по путевке то ли общества «Знание», то ли группкома литераторов. И вот за умелым, тонким, в меру детальным описанием, которому подошли бы в качестве эпиграфа слова Бальмонта «Почему я, такой нежный, должен на это смотреть?», сквозил неумолимый новый ценностный ряд, страшноватый тем, что целиком состоял из скепсиса и мазохистского смешочка. Повторяю, это очень образованная, замечательная и уважаемая поэтесса.

В сочинении ясно прочитывалась атрофия какого-либо гражданского чувства, желания принести посильную культурную пользу той глубинке, в которую поэтесса заехала, заметьте, не под конвоем, а по доброй воле. И вот несколько коллег тогда (у меня сохранилось несколько строк на эту тему, играющих уже роль документа) обсуждали истоки своего раздражения, вызванного чтением этого очень профессионального и, казалось бы, эстетически добротного текста.

Почему мы это обсуждали? Потому что уже ощущалось, что это было миросозерцание целого слоя. Я хочу привести несколько фраз, которыми мы, несколько человек, тогда обменивались. «Вот скажи сейчас: «Ну, ребята, начинай!» — никто не знает, что». «Русский парламент!» — все начинают смеяться. «Свобода!» — все начинают жаться и как-то не верят: «Ведь *у них* там, на Западе, тоже проблемы». Это и есть безвременье. Не страх, а безвоздушное пространство». Это не моя, а коллективная мысль обсуждавших тогда это сочинение. И все это проявилось в полной мере не в перестроечные, а именно в постсоветские, то есть сегодняшние годы.

Ведь почему долгое время не верили в начало нового периода, когда пришел Горбачев? Почему так легко укоренилась мысль, что это — щелка? Тоже смешная запись (теперь это все уже, увы, почти документы): в начале 1986 года подруга редактора большого отдела «Правды» «почти истерически просила нас помочь найти писателя для острого выступления в «Правде». Только одно ограничение: нужно, чтобы он был русский... «Как же русский, когда вы только что сказали, что Анатолию Киму предлагали?» Она смешалась. (Привыкли неточно слова употреблять.) Замечательная аргументация: «Понимаете, именно сейчас, вот в эти полтора месяца, можно сказать такое, что потом уже никогда нельзя будет сказать». «Позвольте, если уже сейчас известно, что потом нельзя будет, тогда и сейчас нет смысла говорить острое...» Но она кричит свое: «Понимаете, если сейчас напечатать, это уже останется для истории, для наших потомков. Если мы сейчас не воспользуемся этой возможностью, история нам не простит...» (Я повторяю: все это документально записано.) Через несколько дней этот ее друг писал статью о Жданове — какой он был замечательный человек. В той же «Правде» воспользовался этой *щелкой*.

Так почему «щелка»? Потому что никто не хотел признаться, что он в дураках.

Я как-то ехала в глухо застойный год в Ригу вместе со случайной попутчицей — начальником Отдела угрозыска. Я спросила: «С кем вам труднее работать, с кем легче?» «Ну, легче всего с интеллигентами, — ответила она. — Интеллигент прежде всего не хочет оказаться в дураках. Поэтому если мы хоть чуть-чуть о нем знаем, все остальное он нам расскажет, потому что он же не может, как дурак, упираться, если мы уже знаем... А вот торговка, какая-нибудь простая баба, мы уже за руку ее поймали, а она говорит: «Нет, не брала, и все!»

Так вот, не верили, что наступила новая эпоха. Один Коржавин приехал тогда и в огромной аудитории сказал, не постеснялся, замечательные слова: «Дураком себя не считаю, но Горбачева не предвидел». Больше никто так не сказал. Никто! Все остальные говорили: «Как? Не может быть!» Подтекст был такой — кабы мог быть новый исторический период в этой стране, уж, наверное, мы давно бы это знали, мы бы это предвидели... А раз не предвидели — значит, не может быть!.. И естественно, что на это, как все прекрасно помнят, несколько лет ушло — на реабилитацию верных ленинцев по модели «оттепели», на то, что не успели доделать в «оттепели» (я писала тогда в журнале «Странник», что четыре года ушло на то, чтобы сменить Сталина на Бухарина). Но в 91-м году, казалось бы, надо было признаться, что динамика истории в прямом смысле слова давно уже опере-

жала эти старания, и Ельцин в августе 91-го опередил всех, став ее выразителем, и надо было признаться, что вообще в известном смысле дурака валяли. Но тогда надо было бы опять себя признать дураками, а об этом не могло быть и речи.

Следующее. Почему же все-таки в первые недели после августа 91-го года так отмежевались от свободы — от Ельцина, от власти, от демократии? Главная задача была не допустить разгона Компартии, чтобы не было «охоты за ведьмами». Почему? Я действительно до сих пор задаю себе этот вопрос. Мне кажется, что интеллигенция не могла тогда до конца поддержать Ельцина, потому что это требовало уже не эмоций, а самоанализа. Ведь получилось так, что интеллигенты в России второй раз в течение столетия оказались людьми без прошлого. Так начинали новую жизнь в начале 20-х, уходя из местечек, а иногда и из купеческих гнезд и из захудалых усадеб, отрывались от детства и юности, стремясь забыть их не только по собственному почину, но под давлением ленинской Конституции, потому что упомянешь, что отец был «эксплуататором», так хуже будет... И вот теперь второй раз они снова уходили в «перестройку», то есть все родились как бы в 85-м году! Большинство было партийных. Я никак не хочу сказать, что все: раз партийный — значит отходи в сторону. Не в этом дело, а в том, что хоть какой-то должен был быть самоанализ. «Вот тогда я был такой, потом я менялся, но продолжал быть в партии, абсолютно не веря...» Хоть какие-то человеческие, самокритические слова. Но их не было. Все родились, повторяю, в 1985-м.

Вот эта двусмысленность и ложь легли в основу самоощущения интеллигенции в новое время. А человек, который чувствует, что он недоговаривает, всегда нервничает и злится. Что там говорить? Это, наверное, любой психоаналитик, даже психолог, скажет. Я говорю по интуиции, но, наверное, профессионал считает то же самое.

В 70-е годы жили с чувством, что здесь напечатать ничего нельзя, до хрипоты доказывая это друг другу, тогда как цензура (я это повторяла и повторяю, писала и буду писать) была недогружена. Тут нет даже вопроса. Только единицы старались ее догрузить. Писатель среднего таланта, но человек замечательного напора Трифонов — один из немногих! — шел до ее предела. Сколько мог.

И вот теперь возник новый ритуал этих хриплых криков. Этот ритуал дали на вооружение средней интеллигенции — библиотекарям, учителям... Летом я была в Пятигорске. Там на конгрессе интеллигенции была встреча с мэрами разных городов по проблемам местного самоуправления, культуры межнациональных отношений. Там я и слушала в неформальной обстановке ритуальные речи людей, которым давно передали это знание ритуала: ни в коем случае нельзя говорить, что ты хорошо живешь. Тогда ты сволочь последняя, если ты хорошо живешь. Как и раньше было, кстати. Вы встречали хотя бы одного знакомого, который бы на вопрос «Как живешь?» сказал бы: «Ты знаешь — хорошо!» Значит, с КГБ сотрудничает или ворует, больше ничего.

Так вот, библиотекарша руководит системой ЦБС в Георгиевске. Два разговора с ней с интервалом в два часа. Первый разговор — со слезами, настоящими, как русские бабы умеют, — как ей плохо жить. Не может своего ребенка отдать в балетную школу. «Не для того, чтобы она была балериной, а чтобы у нее была эстетика». На балетную школу или кружок у нее нет денег. Все остальное так же плохо: мать живет плохо, у нее нет денег на лекарства. Все отвратительно. Спрашиваю — нет ли хоть каких-нибудь плюсов? Нет, никаких. Проходит два часа после «круглого стола». Те же декорации — в кабинете заведующей, такой же чай, пирожки. Та же собеседница. Если бы другая, я бы все поняла. Самое интересное, что та же. Причем у меня это не первый такой разговор по России, а десятый или пятнадцатый. Итак, она же: «Да, я тут была как раз в Испании...» Честно говорю, а не для красного словца — от ошеломления я забыла еще две страны, которые она назвала, — она была подряд в трех странах, в Испании и еще в каких-то двух соседних европейских. «А как вы туда попали? — спрашиваю ошалело. — По туристической путевке?» «Нет, я проект придумала — о досуговой функции библиотеки: настольные игры, специальный зал. И вот этот проект...» Я спрашиваю: «Значит, вам деньги дали на Испанию-то, замечательную страну? Грант?..» «Нет, почему? *Нам дали возможность, и мы сами заработали*».

Я честно скажу, что практически лишилась дара речи. Я люблю, чтобы отдельно, по одну сторону были неумопостигаемые вещи, а по другую — умопостигаемые. (*Смех в зале.*) Я не люблю, когда все вместе. Мне казалось, что моего соображения должно хватить, чтобы понимать библиотекаршу в своей родной стране. Но нет, не понимаю, господа.

Тут объяснение одно: ей объяснили — не специально, а всей атмосферой нашей так называемой духовной жизни (мы же все духовного взыскуем), — что самое главное, вали все в одно: все одинаково плохо. Тогда будет хорошо, тогда ты будешь наша. Из интеллигентов.

Кстати, то, что говорил г-н Улюкаев об интеллигенции, конечно, это не определение интеллигенции. Если интеллигенция — это те, кто производит интеллектуальную собственность, это в любой стране происходит. Но на Западе они себя не называют интеллигентами. В коекаких словарях, тех же европейских, есть определение, более, на мой взгляд, точное: интеллигент — это тот, кто независимо от профессии берется писать и говорить об обществе и давать рецепты по поводу его устройства. Вот кто у нас сегодня интеллигент.

Если же интеллектуал любой профессии говорит: я живу частной жизнью и ничего не хочу, ничего вам не объясняю, я к нему никаких претензий не имею. А вот когда он влезает в «Литературку» или в какую-нибудь другую газету и говорит: «Я голосую против всех и вам того желаю», — вот тогда он уже становится, так сказать, интеллигентом, который смеет судить и, значит, должен быть готов к оценке своей позиции.

Так вот сегодня отрицающая позиция такого мыслящего с экрана и в газетах русского интеллигента играет в обществе прямо разрушительную роль. Она выполняет ее вместе со всеми средствами массовой информации.

И я совершенно согласна с Даниилом Дондуреем, что Михаилу Швыдкому, который сказал немало верных вещей, не надо так отстраненно говорить о телевидении, государственном канале, которым он руководит. Потому что все, что мы можем сделать сегодня (я под конец выражу большой оптимизм), в сущности, можно сделать только через телевидение, потому что опять-таки надо отдать себе отчет в том, что большинство жителей России газет не читают вообще. Не то что какие-то читают, а какие-то не читают, а не знают, как раскрыть газету, как найти в ней что-то, кроме программы. Таковы факты, и не будем давать им никаких оценок.

Так вот, на мой взгляд, интеллигенция активно участвует (я подвожу к резюме, которое называю «Новые русские нигилисты»), во-первых, в вымывании из нашего общественного быта ценностного подхода как к поступкам людей, так и к общественно-историческим явлениям. Во-вторых, в размывании определенности общественного отношения к тоталитаризму. Это отношение уже складывалось — и при прямом участии интеллигентов — с 80-х годов накануне окончательного падения советской власти. Теперь же они полностью отшатнулись от этой задачи и мешают России выполнить перед всем миром свой долг — словесно закрепить то, что мы сделали. Ведь мы единственные в мире, в отличие от Японии и Германии, без помощи оккупационных армий покончили с самым жестоким режимом XX века. Нам есть чем гордиться, но наша интеллигенция делает все, чтобы мы этим не гордились и чтобы не объявили миру своего отношения к тому, что сами сумели разрушить всем на удивление. Интеллигенция прямым образом этому мешает. Она знает, что хуже «ельцинской реформы» ничего в России не было.

В-третьих, она способствует реставрации утопического большевистского мировидения, то есть быстрому устройству идеального «справедливого» общества как единственной цели, которую стоит перед собой ставить гражданам России. Однако, в отличие от большевиков, интеллигенция даже не призывает к достижению этой цели — обращаю на это особое внимание. Вообще ее главная задача — выкачать вакуумным способом любое подобие инициативы, энергии и оптимизма из малых сих — из тех, к кому она обращается. Она сразу заявляет о том, что, благодаря плохой власти, мы безнадежно утратили возможность достижения этой прекрасной цели. Так что «не теряйте, кумы, силы, опускайтеся на дно!» Это опять-таки не для игры слов, не из желания поразить ваше воображение резкими формулировками: я стремлюсь адекватно передать то, в чем совершенно уверилась. Воображение же и так сильно повреждено газетами, журналами и телесюжетами конца 80-х.

Наконец, интеллигенция в тесном взаимодействии с тележурналистами участвует в разрушении, размыкании едва намечающихся скреп гражданского общества путем формирования собственной позиции эскапизма (это еще в лучшем случае) и распространения этой позиции на возможно более широкий круг считающихся с ее мнением. Она упрочивает преграду между властью и обществом.

Интеллигенция постоянно говорит о том, что ведь это она не для себя, это только потому, что ей жалко людей и исключительно тех, кто ужасно плохо живет.

Но хорошо ли знает интеллигенция о том, как люди живут? И участвует ли она хоть в какой-то степени, как во все времена в России до большевиков, в улучшении жизни тех, кто живет особенно тяжело? Очень мало знает и очень мало участвует. Я провожу забесплатно собственные психологические опросы, не отбивая хлеб у социологов, и постоянно задаю вопрос: «Как вы думаете, сколько в настоящее время в колонии несовершеннолетних преступников выделяется денег на ежедневное пропитание?» Разные цифры показывают, как далеки их предлагающие от современной жизни. «Десять руб-

лей», — сказала психолог, серьезный и гуманный человек, которая была готова оказывать психологическую поддержку и заключенным, и надзирателям. Между тем весной 99-го года на еду в день выделялось 69 копеек. Я была в этих колониях и хочу сказать, что вместо того чтобы в тридцатый, сороковой, сотый раз высчитывать, сколько стоит пиджак от Версаче у Чубайса, не лучше ли передать в колонию несколько килограммов крупы? Но этого не происходит. Или детские дома. Я не стану ничего рассказывать, это дело интимное, хочу только привести пример. Я только что была в Пятигорске и привезла в детский дом персики, которые были первыми за лето. А это было не в Архангельске, а в Пятигорске. Огурцы стоят два рубля кило, и дети их не видят. Между тем в тот же день в городе шел концерт Валерия Леонтьева, и самый дешевый билет стоил двести рублей. Зал на тысячу мест был битком набит.

Я говорю не о власти, о пороках и долгах которой, не умолкая, судачит пишущая братия. Я говорю о долге общества и самой интеллигенции, которая стремится ведь быть лидирующей его частью.

Глупо будет проиграть борьбу против социализма и советской власти, на самом деле имея на руках все козыри. Ведь люди просто молчат о том, что они все-таки получили. Я не говорю об абсолютно тяжелом положении детей-сирот, людей в тюрьмах, пенсионеров, которым некому помогать и которые могут по болезни свалиться. Но ведь есть целые слои, которые давно пользуются плодами реформ, только не решаются вслух сказать хорошее о реформаторах, о которых сказано столько плохого.

Мало того, может быть, вам покажется, что я такая же утопистка, как те, о которых я говорю, но я глубоко убеждена, что, наоборот, это трезвый взгляд: в России достаточно здравомыслящих людей, чтобы сильно изменить духовный климат, если нам, которые тут вот собрались, помогут наши здравые соображения донести их до многомиллионного народа. Спасибо.

Борис Дубин, *культуролог*

Десяти минут на выступление слишком мало, чтобы разобраться в делах, но слишком много, чтобы в который раз огласить, кто виноват и что делать (об этом тут и без меня немало говорили). Я бы хотел успеть сказать вот о чем: о ключевой формулировке и генеральном подходе.

Страна, народ, интеллигенция — «за» они или «против» (социализма, демократии, экономических свобод и т.д. и т.п.)? Опять — или-или. А нормальное российское (и только ли российское?) сознание сегодня (а может быть, и в иные времена?) работает скорее по принципу «и-и». Только в разных ситуациях, по отношению к разным мысленным фигурам и реальным партнерам баланс этих «и» будет различаться. Сознание и поведение не линейны, разноуровневы, многозначны, противоречивы, и это не технический дефект, а социальный факт.

А то ведь среди мифов, которыми и сегодня еще движимо образованное сообщество в России, есть, в частности, такой миф о «ядре», о «сути»: давайте, мол, счистим налипшие мелкие обстоятельства, доберемся до самой косточки и т.п. «Суть» при этом может называться поразному: наши традиции, наш национальный характер, простой путь, один для всех, по которому мы наконец выйдем... По-моему, все это совершенно бесперспективно и никакого тут пути нет. Социальный мир таков, каков он есть, и коридор возможностей в нем (особенно — коллективных) более чем узок. Но эти возможности все-таки существуют, и для того чтобы оценить, каковы они, полезно понимать, что реально происходит, что сегодня налицо. Эмпирическая и вместе с тем теоретически заинтересованная, грамотная социология об этом сегодня кое-что знает.

Во-первых, практически любое большинство последнего времени у нас в стране (и опросы ВЦИОМ это регулярно показывают) — это большинство по принципу «против» (а не «за»): против Ельцина (85 процентов — «в отставку»), против Запада (68 процентов — «мечтает нас разрушить и подчинить», отсюда опять подновляющаяся мифология какого-то нашего «особого пути»). Чувство позитивной солидарности, символы такой позитивной идентификации достаточно слабы (сейчас это прежде всего наше прошлое, наша история — и так почти для половины наших опрошенных, а десять лет назад было менее чем для четверти). Но готовности к бунту, страх перед которым традиционно точит власть и связанное с нею образованное сословие, в массе населения при этом нет. Даже наши сегодняшние комплексы национально-державной ущемленности, чуждости миру, равно как и нынешняя ксенофобия (антикавказская в первую голову), и они по большей части пассивные. Так что раскол, разрыв, который всякий день нагнетают и драматизируют в газетах и по телевизору, он не столько в стране, сколько в головах, и прежде всего — в головах образованного контингента (а кто еще имеет возможность вещать через массмедиа?). Это нынешняя форма на-

шего вчерашнего раздвоения, двоемыслия, двойного счета: одно дело — про себя и для себя (о себе, семье, доме), другое — о других и для других (тем более когда мы, страна, народ и т.п., «задеты»). Социологи называют это негативной солидарностью, самоопределением «от противного». Сегодня в массе доминирует именно оно.

Во-вторых, проблема и символы «центра», «центризма». Население связывает с ними исключительно фигуры людей, занимающих верхние позиции в управленческой пирамиде, не властные символы государственно-национального целого, вроде президента, а лидеров исполнительной власти. Все четыре последних российских премьера, начиная с Кириенко, с первых же дней, еще ничего не сделав, уже пользовались огромным кредитом доверия россиян (по контрасту, понятно, с полностью потерявшим доверие Ельциным). Даже — и особенно! — Примаков, казалось бы, только дважды в сутки-то и показывавший правильное время. Важно здесь, конечно, место, а не персона: 69 процентов россиян уверяли, будто выйдут на улицы, если Примакова отставят, через несколько дней 62 процента наделяли доверием Степашина и т.д. Важно, кроме того, что это «никакие» люди, фигуры «без лица», без биографии — явной и всем известной, какой была в свое время ельцинская, — теперь годится привычный массам управленческий вид и костюм плюс общая мина некоторой решительности и твердости по контрасту с безволием и заложничеством президента.

Если говорить о сегодняшнем центре и центризме, то мне приходит в голову такая наша по-своему замечательная штука, как авоська — не портфель, где можно разложить вещи по отделениям, не этажерка, где их можно разнести по полкам, а эластичная сетка, в которой все сваливается в кучу, которая и собственной формы не имеет, и никакую другую не держит. Вот такой у нас сегодня центризм. Политические симпатии, разделяемые идеи, поддерживаемые символы у сторонников и противников, скажем, правых сил сегодня в массе практически неразличимы: все — и снова по контрасту с окружающим — за твердую власть, национальные приоритеты в экономике, могучую и авторитетную мировую державу, государственный социализм...

И в-третьих, из наличного — это перманентный, чуть ли не дважды в год повторяющийся кризис в обществе, на его политическом олимпе, когда наверху сменяются безликие и безличные первые фигуры с очередной переборкой всей команды, бюрократической обслуги и опять с огромным кредитом массового доверия этим новым людям — «в случае». Кризис — о нем в последнее время несколько раз писал Юрий Александрович Левада — как возможность громоздкому социальному телу адаптироваться к меняющимся, малопонятным и плохо управляемым обстоятельствам. При таком, как сегодня, равнодушии верхов и низов друг к другу, при такой непрозрачности действий и видов власти, при нарастающей изолированности страны от остального политического, хозяйственного, культурного мира — это не болезнь, а механизм такой, дурацкий, неповоротливый, крайне расходный, но другого, кажется, нет, по крайней мере, я не вижу. Потому что население при этом в большинстве своем понимает, что сделать подобным политическим новобранцам и камикадзе что-нибудь путное скорей всего не удастся. Да и не успеют они. А что там ни говори про мечтающий нас завоевать Запад, но с утра, хочешь не хочешь, надо вставать, вертеться, зарабатывать для себя, семьи, детей, внуков. И человек это делает любыми средствами — и старыми, требуя государственной опеки, и новыми, постсоветскими («крутиться»). Плюется, ноет, себя и всех на свете клянет, завидует, прибедняется, но делает. Со вздохом вспоминаемые прежние гарантии все еще предпочитает пусть небольшим, но приоткрывшимся-таки возможностям, ностальгию и скулеж — заинтересованности, вовлеченности, ответственности. Жить лучше других не хочет сегодня практически никто (кроме процентов восьми взрослых и не безруких людей в стране, которая им видится «великой»), но жить не хуже окружающих (процентов сорок) или хоть как-то (еще двадцать пять) намереваются и, я уверен, будут.

Важно понимать, как все эти механизмы соотносятся друг с другом, что задает логику перехода от одного уровня, одной системы массовых и групповых ориентиров, ожиданий, оценок — к другой, к другим. И если уж к чему-то призывать (точнее, просить присутствующих нечто учесть), то я бы думал, что стоит все время иметь в виду вот эту сложность, противоречивость происходящего в головах и на улицах. Это с одной стороны. И его фактичность, неотменимую реальность для самих людей — с другой.

Екатерина Деготь, *искусствовед*

Мне мало известно о том, за социализм интеллигенция или нет. Я, видимо, мало общаюсь с интеллигенцией и вообще стараюсь не оперировать больше этим понятием, поскольку круг «советской интеллигенции» составляли в значительной

степени люди, потребляющие культурные ценности, а не производящие их. Я предпочитаю сейчас понятие «интеллектуал», и оно кажется мне не более, а менее претенциозным, чем слово «интеллигенция».

Так вот, что касается современных российских интеллектуалов, то в отличие от многих выступавших сегодня проблему я вижу не в том, что они слишком критичны по отношению к окружающей действительности (или даже, по мнению Мариэтты Омаровны, занимаются неким растлением общества), а в том, что они недостаточно критичны. Они даже не знают, что такое критическая позиция. Это связано, в частности, с полным отсутствием в нашей стране того, что на Западе называют левой мыслью, что определило весь интеллектуальный ландшафт XX века от Адорно до Сартра и что не следует путать с высказываниями людей, которых у нас называют «левыми», — членов КПРФ. Само слово «левый» у нас дискредитировано.

У меня вообще вызывает раздражение превалирующее в нашем образованном сословии (в том числе и на нашей дискуссии) мифологическое деление на «нас» и «их», на старое и новое, на неких сторонников реформ и неких их противников, которые вставляют «им» («нам») палки в колеса. Дилемма «коммунисты — антикоммунисты» до сих пор определяет сознание людей, хотя она давно неплодотворна, беспомощна и не описывает ничего в современной российской реальности. То же относится и к героической дилемме «свобода — несвобода», которая сегодня тоже звучала и тоже в порядке эмоционального шантажа. Услышав такое, мы должны быстро испытать любовь к хорошему и страх перед плохим.

Я же жду, когда российские интеллектуалы зададут себе некоторые вопросы и смогут описать себя и других не в терминах «хорошего» и «плохого», а в спектре «правых» и «левых». Отстраненное и непредвзятое мышление есть профессиональный долг интеллектуала. Именно с этой точки зрения демонизация социализма, которая в нашей стране и на нашей дискуссии имеет место, мне кажется большой ошибкой — она интеллектуально неплодотворна. Прежде чем это говорить, следует выяснить, что вообще такое социализм, был ли строй, который существовал в нашей стране, социалистическим, что он собой представлял, что есть социалистическая идея, поскольку высказывания, которые здесь сегодня делались на эту тему (например, «как известно, правящим классом в нашей стране был пролетариат»), не соответствуют истине. Если мы до сих пор будем повторять эти клише советской пропаганды только со злорадством, мы недалеко продвинемся вперед.

Мне не кажется, что трагический исторический опыт нашей страны, опыт большевистской революции и тоталитаризма 1930-х годов сделал нашу страну отсталой и изолированной от мировых проблем. Скорее все обстоит наоборот, именно этот опыт сделал нас европейцами. Нам нечего стыдиться. Мы были частью исторического опыта всего XX века, самой трагической его частью, частью, которая приняла на себя наибольший удар, и вплоть до 1960-х годов Россия находилась вполне в русле мировой истории. Но дальше в мире произошло то, что в России не случилось. В России не произошло революции 1968 года, левой интеллектуальной революции и ее осмысления, и это мне кажется одной из причин убожества нашего мыслительного ландшафта сейчас. Концептуализация нашего главного опыта, с которым Россия и вошла в XX век, случилась не на нашей почве.

Здесь мне видится большая проблема, поскольку до сих пор существует непонимание того, что есть вообще левая мысль. Она состоит совершенно не в хвале социализму, пусть даже с человеческим лицом. Она вобще не имеет человеческого лица. Она не про это: она состоит в критическом, сомневающемся подходе ко всему, как к капитализму, так и к социализму. И в утрате этого критицизма (который еще был в диссидентской мысли, хотя она и не была едина и идеализировала Запад довольно часто) мне видится одна из очень больших интеллектуальных, эстетических, художественных проблем нашего сегодняшнего российского мира.

Часто говорят о том, что современная интеллигенция перестает быть «властительницей дум». Я же, напротив, вижу, что абсолютно все мои знакомые сейчас являются в той или иной мере властителями тех или иных дум, поскольку все они имеют возможность в прессе довести свои мнения до читателя. Мне удивительно, что все эти мнения очень близки и все они глубоко правые, все они направлены на сохранение статус-кво, а иногда просто на какое-то его обожествление. При этом авторы этого не осознают. А я бы приветствовала, если бы они сказали: да, мы консерваторы и реакционеры. Тогда по крайней мере могла бы завязаться какая-то дискуссия.

Правая позиция бывает сегодня, я бы сказала, трех видов. Во-первых, пропаганда позитивных ценностей под разными псевдонимами — «духовность», «целостность», «единство», «чистое при-

сутствие», «консенсус», «идеалы» и так далее. Все это есть религиозные ценности, конечно. Неразменные, непознаваемые остатки, которые противостоят критическому пониманию и обнаруживают его слабость. В этот момент сомневающийся интеллектуал как бы должен устыдиться своих мыслей, как перед иконой.

Во-вторых, вроде бы на противоположном фланге существует циничный панэстетизм, который анализирует все, в том числе и политику, как феномен искусства. Так происходит эстетизация власти, игнорирование (а точнее, вуалирование) политических смыслов и, следовательно, фальсификация (сознательная или нет) многих явлений западной культуры или нашей собственной. Скажем, весь русский авангард или отвергается, или изо всех сил лишается политического (прокоммунистического) смысла и притягивается, насколько это возможно, к буржуазному и салонному Серебряному веку, который выдается за величайшее достижение русского национального гения.

В-третьих, правая позиция сегодня — это инвестиция интеллектуалами всех своих творческих сил в построение нормы и стандарта, понятых, конечно, как капиталистические. На практике это означает пропаганду буржуазного стиля жизни (правильная еда, правильный туризм, мода, досуг). Причем авторы, которым, в общем-то, просто повезло с приятной и выгодной работой, неадекватно серьезны, поскольку искренне считают, что делают важное идеологическое дело. Из той же оперы — тотальная инвестиция сил кинематографистов в построение мейнстрима. Так они обрекают себя на роль героя анекдота, который приносит рукопись в журнал и на вердикт «это плохо» отвечает: «У вас же есть какой-то процент плохих публикаций, опубликуйте и мою». Мне же кажется, что построение нормы недостойно человека мыслящего и творческого; еще менее достойно ввязываться в сознательное создание положительных образов чего бы то ни было.

Эти три интеллектуальные моды, если можно так выразиться, мне кажется, не только сами по себе несостоятельны, но и стимулируют создание чего-то столь же ничтожного в сфере искусства. У меня очень пессимистический взгляд на то, что производит современный российский интеллект, а ведь искусство в XX веке производится тоже интеллектом, а не чем-нибудь другим. Но мысль у нас находится в полном параличе сервильности и самодовольства. Одна из причин тут, конечно, — гибель университетской науки, причем университет традиционно является рассадником независимой мысли, левой мысли. Бывшие «будущие ученые» ушли в журналистику, поскольку — это секрет Полишинеля — там платят деньги. Все журналисты, в том числе и я, существуют на деньги капитала, на деньги правых. Этот факт не есть сам по себе что-то ужасное. Можно по этому поводу думать, рефлексировать, искать совпадения и несовпадения своей личной позиции с теми, кто тебе платит, — быть университетским человеком в журналистике. Не надо только впадать в эйфорию и этот строй всячески превозносить, пусть даже и искренне.

Ну хорошо, мы не производим сейчас ничего интеллектуально нестыдного, но могли бы пока потихоньку читать и понимать произведенное другими. Но это тоже не имеет места. К сожалению, рецепции современной западной мысли, которая с 1968 года поставила множество важных вопросов (а именно этим, а не лоббированием чего-то она и занимается), тоже не происходит. Не происходит рецепции четырех идей, которые кажутся мне важными и которые могли бы помочь многое осознать именно в российском контексте. Эти четыре мысли, четыре типа мышления являются, безусловно, левыми.

Во-первых, это мультикультурализм, который позволил бы понять русскую культуру как одну из культур — не как самую лучшую или самую худшую, самую синтетическую, самую всемирно отзывчивую, а как одну из. Так живут многие страны, и в этом нет ничего плохого. Напротив, это открывает большие возможности для понимания собственной культуры и в том числе для понимания разных национальных культур внутри России, что является у нас абсолютно табуированной темой.

Во-вторых, это вся проблематика постколониализма, которая имеет к нам непосредственное отношение, поскольку мы сами одновременно и империя, и — как мы все в последнее время поняли в визовых отделах иностранных посольств — колония по отношению к Западу. Все это суть проблемы культурных меньшинств. И к этим проблемам в нашей стране относятся с большим презрением, вытесняя из сознания мысль о том, что мы сами меньшинство. Как известно, вся проблематика политической корректности вызывает огромное, неадекватное отторжение в нашей стране — оно многое бы сказало психоаналитику.

В-третьих, это феминистическая, или, точнее, гендерная (потому что уже давно исследуется не только культурная конструкция женщины, но и стереотип мужчины), проблематика, огромная часть интеллектуального багажа XX века.

Она в России опять-таки вызывает недоумение, протест и смех, из которого ясно, что смеющийся не знает, о чем идет речь. Позор, что наши политики, просто образованные люди смеются над тем, что есть норма цивилизованного мира. Они не желают обнаруживать в себе самих, в своем языке и поведении стереотипы власти — и это тоже потому, что они не хотят быть левыми. Тоько левая мысль вскрывает механизмы власти: правая их укрепляет.

И, наконец, последнее, чего у нас нет. У нас нет и в помине осмысления опыта России XX века не как какой-то ужасной страницы, которую надо поскорее забыть, погрузившись в следующий, более приятный сон, а как опыта, который делает нашу страну, может быть, главной в XX веке. Советский Союз не был империей зла. Он был частью и нашей, и западной истории, в том числе и интеллектуальной, поскольку он порожден был идеей. И повороты советской истории и уж тем более ее конец оказали огромное влияние на интеллектуальную жизнь Запада.

На Западе сейчас не говорят об этом, превратив Россию в новую империю зла. Это обидно. Нас вновь оставили вне мировой истории, хотя мы знаем, что были там. Но я думаю, что одна из причин этого заключается как раз в том, что все эти вопросы не обсуждаются, не рефлексируются внутри самой России. Если говорить честно, никакие вопросы не рефлексируются. И это заставляет меня с большой тревогой смотреть в наше интеллектуальное и прочее будущее.

Александр Архангельский,
литературовед, критик

Екатерина Деготь предложила каждому из нас самоопределиться, что же, я готов. Я действительно «правый», «консерватор». Но не «реакционер», поскольку не надеюсь вернуться в давнопрошедшие времена, обратить историю вспять. Больше того: я именно российский «правый». В нашей политике, в нашем обиходе разница между «правым» и «левым» колоссальна, тогда как на Западе различие это имеет скорее технологический, чем идеологический смысл. Не будем забывать, что именно демократ Клинтон впервые решился на ограничение опасных социальных привилегий, которые начали грозить американской экономике, что в современном французском политическом раскладе непонятно, кто левее, кто правее в принятии практических решений — неоголлист Ширак или социалист Жоспен...

А вообще о терминах нужно всегда договариваться заранее: что мы понимаем под «социализмом», что под «интеллигенцией»; еще лучше помнить, когда возник тот или иной термин. Понятие «интеллигенция» в его современном значении вошло в употребление во второй половине XIX века; вызрело оно в недрах левого движения, в бакунинском кругу. Что ж удивляться, если в России это не просто тот, кто производит интеллектуальную собственность, не тот, кто, как выразился Алексей Улюкаев, производит интеллектуальные услуги, а тот, кто принадлежит к некоему таинственному полумистическому «ордену», возвышающему, выделяющему его из общего ряда и наделяющему некоей властью над обществом, над умами. Что исчезло, что завершилось к сегодняшнему дню? Судьба образованного сословия или полумистическая функция интеллигенции? В этом, собственно, и состоит вся проблема. И здесь я хотел бы как раз с Улюкаевым не согласиться.

Он говорил о том, что за нагнетаемым интеллигенцией ощущением всеобщей катастрофы, пришедшей на смену социализму, стоят чисто экономические причины. Что панические умонастроения провоцируются той частью интеллигенции, которая не вписалась в рынок. И впрямь, послушаешь иных интеллигентов и поверишь, что современная Россия — это некое похоронное бюро и мы участвуем в похоронах то ли в качестве похоронщиков, то ли в качестве понятно кого. Но кто, собственно говоря, самым активным образом приводит в действие механизм нагнетания страха и разочарованности? Это люди вполне состоявшиеся, вписавшиеся в новую реальность. Мы же с вами не можем сказать, что нынешний гендиректор НТВ Олег Добродеев — бедный интеллигент, который не обладает ничем и остался в прошлом? Ничего подобного. Еще меньше похож на страдальца Игорь Малашенко. А ведь именно НТВ, с одной стороны, «накачивает» общество чувством неизбывного страха перед Кремлем, «семьей», всесильным Березовским, а с другой стороны, формирует миф о сладком недавнем прошлом, о мире «песен о главном», о говорухинской России, которую мы потеряли, о старых кагэбэшниках, которые постоянно пасутся в эфире НТВ.

Так что главная причина, мне кажется, не в экономике, а в идеологии, в самосознании. Любой интеллигент, вписавшийся в рынок или оказавшийся на обочине, мечтает о том, чтобы владеть умами, не отвечая за политические последствия своих слов и жестов. Эта ставка на безответственность, этот инфантилизм и есть не-

излечимый порок левой мысли. Инфантилизм постсоветской интеллигенции смыкается с левым инфантилизмом — найдя друг друга, они продолжают свою совместную, довольно неприятную работу.

Случайно ли именно удачливые интеллигенты, занявшие «командные высоты» в прессе и на ТВ, замотали те события, которые на самом деле могли и должны бы нас объединять? Прежде всего, славный 91-й год, великие три дня — 19 — 21 августа. Затем не столь славное, но по-своему величественное событие 3 — 4 октября 93-го года, когда не парламент, извините за выражение, был расстрелян, а был остановлен коммуно-фашистский переворот, о чем мы предпочитаем трусливо молчать. В каком-то смысле нынешнее отношение к 1993 году, в лучшем случае полубрезгливое, даже более характерно.

Вместо того чтобы разделить с властью ответственность за сохранение своей собственной свободы, в большинстве своем интеллигенты повернулись к власти спиной и замкнулись в свой собственный маргинальный круг. Да, пролилась кровь. Но если бы Кремль не ответил на первые выстрелы организаторов восстания, то пролилась бы кровь куда большая. Между прочим, наша с вами кровь.

Отдельная колоссальная и очень больная тема — это чеченская война 1994 — 1996 годов. Не будучи ее сторонником по той простой причине, что в тот момент ее нельзя было выиграть, а следовательно, нельзя было начинать, я не могу не вспомнить, как велась информационная кампания, которая подтачивала наше общее отношение к стране, в которой мы родились и живем. Телезрители очень хорошо знали обо всех ужасах, творимых российской армией, но почти ничего не знали о том, что вытворяет чеченская сторона. Создавался сладкий миф о благородных разбойниках, которые борются за свою независимость. Между тем «благородных разбойников» среди сепаратистов раз два и обчелся. Абсолютное большинство — обычные бандиты. Причем стоило чеченам приняться за похищение журналистов, как информационная политика мгновенно переменилась. Я очень сочувствую Елене Масюк, которую долго продержали в плену, но не хочу при этом забывать, кто именно снимал романтические репортажи о Басаеве, по которому плачет сук с веревкой. Во всяком случае, я сочувствовал ей куда меньше, чем детям, которых похищали эти благородные разбойники.

Так что если в 91-м году вместе с концом Советов исчезла почва для существования советской интеллигенции, то в 93-м кончилась сама интеллигенция. Тот, кто хочет оставаться советским интеллигентом, должен назвать себя маргиналом и отойти в сторону. Тот, кто хочет сотрудничать с современностью, должен переименоваться в интеллектуалы и раз навсегда избавиться от мании социального величия.

Между прочим, излечившемуся от мании величия и мания преследования перестанет грозить.

Жорж Нива, *литературовед, переводчик*

Недавно я смотрел один камерунский фильм. Молодой человек украл на рынке петуха, но его поймали, собралась толпа, все судили, что с ним теперь делать. Я глядел на экран и понимал, что вот-вот его начнут линчевать. Но в конце концов деревенский мудрец сказал: «Мы пойдем к начальнику», — увел его и тем самым спас.

Этот фильм мне немножко напомнил идеологическую борьбу в России. Я имею в виду обмен компроматами, когда понимаешь, что происходит какая-то гипертрофия искусственной борьбы, дабы можно было бичевать кого-то или даже, может быть, многих. Но потом вдруг все образовывается каким-то чудом. Кто-то мне сказал, что российская толпа отличается тем, что она неагрессивная. Я с этим согласен, так как это подтверждают мои собственные наблюдения. Но здесь есть вопиющий контраст между некоторой мудростью общества, таящейся в его недрах, и внешним словесным насилием.

Меня удивила сама постановка проблемы — «Интеллигенция — за социализм?». У нас на Западе (а я живу и во Франции, и в Швейцарии) так бы вопрос не задали. Во-первых, никто никогда не пользовался выражением «швейцарская интеллигенция». Такого понятия-монстра не существует. Правда, возникают иногда какие-то «обличители», вроде швейцарского писателя Дюрренматта, которые обрушиваются на общество. «Итальянской интеллигенции» тоже не существует. А вот «французская интеллигенция» — да, есть. Но и она не является тем, что здесь в России называют «интеллигенцией», о которой уже, казалось бы, так много было сказано, однако несмотря на это время от времени возвращается миф, что, мол, «русская интеллигенция» спасет всех нас. Когда говорят, что нас спасет русская культура, это я еще могу понять, а словосочетание «русская интеллигенция» — нет.

В такого рода мифологии мне слышится какой-то надрыв в самой русской общественной жизни. Например, у нас во

Франции социализм так мало отличается от либерализма, что между ними возникает некий консенсус. 78 процентов французов во всех социологических опросах отвечают, что они довольны тем, что у них президент — либерал, а премьер-министр — социалист. Однако, наверное, это не лучшее решение политических и экономических проблем, раз один из них имеет одно направление в политике, а другой — другое. Хотя наш социалистический премьер-министр г-н Жоспен приватизировал государственной промышленности больше, чем все предыдущие консервативные правительства. То, что не успевает делать правая сторона, делает левая.

А вот интеллигенция, как мне кажется, должна работать над проблемой сохранения исторически трезвой общественной памяти. Александр Солженицын много раз говорил, что надо иначе подходить к переосмыслению своих национальных проблем. Сегодня в этом плане мне представляются интересными работы молодых историков из РГГУ.

Что касается кино, то я с большим удовольствием посмотрел фильм «Тоталитарный роман» и с еще большим — фильм «Хрусталев, машину!», так как он впрямую свидетельствует о сложности воскрешения памяти. Когда я бываю в Москве, то смотрю фильмы о чеченской войне. Некоторые из них помогают понять, что происходит на Кавказе на самом деле, некоторые — нет.

На Западе же мы смотрим «Сибирского цирюльника», который, на мой взгляд, тоже не может помочь понять Россию. Это ярмарка стереотипов, которые умело перетасованы и которые зарубежные зрители проглатывают, принимая за правду нечто искусственное. Хотелось бы, чтобы до Запада доходили и другие российские фильмы, чтобы возникло взаимное понимание, ибо «роман с Европой» должен быть, естественно, как и любой роман, взаимным. Бесконечно повторять одно и то же — принадлежит Россия Европе или нет? — бессмысленно. Безусловно, принадлежит, но по-своему. И от этого мы не уйдем. И на мой взгляд, именно этим объясняется известная тенденция, что Запад интересуется Россией, когда она на краю гибели, но когда все нормализуется, интерес к ней падает. Хотя, наверное, здесь сказывается и всеобщий закон наших средств массовой информации.

Проблема реконструкции памяти довольно острая для России, и, судя по количеству фильмов о чеченской войне, которые мне удалось посмотреть, это сегодня самая больная проблема, которая нуждается в осмыслении. Лично мне больше всего в этом смысле понравился «Кавказский пленник» Сергея Бодрова.

Похожие проблемы существуют и на Западе. Швейцария, например, вдруг открыла для себя, что у нее тоже нечистое прошлое, связанное со второй мировой войной, и что оно довольно глубоко вошло в сознание тех людей, которые были обижены на средства массовой информации, так как им приходилось находить в себе эти «пятна». И сегодня в Швейцарии с большим трудом начинается реконструкция этого прошлого. Такая же проблема и во Франции. Естественно, и Германия раньше других европейских стран прошла через осмысление своей недавней истории. Во Франции мы, например, открыли, что в наших музеях есть еще тысячи произведений искусства, которые во время войны были арестованы немцами или французской полицией и сегодня не принадлежат никому, так как их владельцы погибли в Освенциме. Эта проблема существует и в России, правда, в довольно гипертрофированном виде. Я смотрел выставку «частных коллекций» в Санкт-Петербурге, это картины — сначала украденные гестапо, а затем увезенные Советской Армией, — которые лежали в спецхранах десятки лет. Кому они принадлежат? Во всяком случае, не России, и тут никакая аргументация, что это возмещение за то, что ваша страна претерпела во время войны или возмещение за пропавшую Янтарную комнату, на мой взгляд, не в счет.

Итак, проблема реконструкции памяти — проблема всеобщая, она существует и для вас, и для нас.

Например, всем понятно, что война в Косове оставит следы в истории. Но сама идея этой войны, что Европа таким образом должна защищать права человека, идея, которую поддержали и Франция, и Англия, одобрена далеко не всеми. И сегодня она волнует людей, и в особенности в Италии и в Испании.

В результате Европа в целом потеряла возможность решить свои проблемы в этой войне, а европейская интеллигенция осталась в моральном тупике.

Так что нерешенные проблемы существуют и тут, и там. Я это намеренно подчеркиваю, потому что, я считаю, в России существует тенденция к изоляции своих проблем. А их надо объяснять публично и без надрыва, который так часто здесь слышится. И чтобы остальная Европа могла лучше понять Россию.

Вячеслав Глазычев, ***искусствовед***

Я попробую перевести вопрос в тот технологический план, о котором говорил Даниил Дондурей. Мне это удобнее сде-

лать, поскольку сейчас я возглавляю группу экспертов «Московской альтернативы».

«Московская альтернатива» — это интернет-сайт. Сегодня вход в Интернет имеют не самые бедные люди, хотя среди них есть и те, кто в своих институтах может пользоваться казенной техникой.

Самое забавное, что в пропорциональном отношении количество людей, которые говорят: «Не смейте трогать нашего Бога», — точно такое же, как и на «горячей» телефонной линии, по которой звонят в основном люди огорченные, униженные, обиженные и несчастные. Для меня это очень важный показатель, потому что позволяет отбросить экономический компонент. Он, на мой взгляд, не имеет никакого значения. Хотя насчет разыгрывания «казанской сироты» Россия имеет гигантский исторический опыт.

Я много ездил по России, но пока что голодных людей еще не видел, кроме отдельных трагических случав, когда действительно, как говорила Мариэтта Чудакова, надо просто вытащить сто рублей, а не заниматься разговорами.

Я вообще не понимаю, почему мы говорим о социализме как о прошлом. Среди экспертов, с которыми я работаю, есть советники районных округов. В Москве их полторы тысячи. Полторы тысячи людей, иллюстрирующих классический советский состав представителей. Здесь есть члены Совета ветеранов, директора школ, главные врачи поликлиник и несколько интеллигентов-идеалистов, как правило, не интеллектуалов. То есть это люди, не умеющие организовать действие и не несущие никакой ответственности. Иногда очень трагические люди, которые хотят делать только хорошее.

Очень любопытная деталь, которая характеризует отношение к тому, что принято называть социализмом, и к тому, что называется «творением блага», иными словами, «благотворительностью». В огромной Москве, не самом бедном городе, есть только два из ста тридцати муниципальных округа, где сердобольные чиновники организовали адресную помощь, которую до сих пор не в состоянии создать ни государство, ни общество. То есть помощь не вообще, не куда-то в авоську, а конкретной семье на конкретные нужды. В этих округах самостоятельно изобрели американскую систему талонов, напечатали их даже не на компьютере, а на машинке и поставили на каждом страшную лиловую печать, но талоны же действуют. И ведь в очень многих местах нашей страны люди работают по этой схеме.

Милейшая Екатерина Деготь перечислила четыре «заморочки» декадентского конца прошлого столетия, которые якобы и есть «прекрасное». Ну, это дело выбора. На мой взгляд, большего вздора, чем «левачество» на Западе последних двадцати лет, со всей этой постмодернистской «хренью», еще надо поискать. Но при этом происходит одна чрезвычайно любопытная и существенная вещь.

Немногие знают, что, скажем, потребительскую кооперацию создавала в России отнюдь не российская интеллигенция. Кто был движетелем потребительской кооперации? Это были прапорщики гарнизонов, которым нечем было кормить свои семьи, потому что и тогда им платили не столько, чтобы выжить. Ничего нового в этом нет. Драма заключается в том, что сегодня чрезвычайно редко, в очень небольшом числе мест «образованное сословие» (позвольте мне воспользоваться таким анахронизмом) выполняет некоторую этическую задолженность перед своим статусом по выполнению элементарных функций корректировки некомпетентности власти, некомпетентности даже в большей степени, чем ее вороватости. Все говорят про воров, но некомпетентность власти сжирает девять из десяти каждых пропавших рублей, смею вас заверить.

А что делает московская интеллигенция? Голосует за Юрия Михайловича Лужкова. И не просто голосует, с любовью голосует. Это, конечно, чрезвычайно интересно, но не может не беспокоить. Ничего лично против Юрия Михайловича я не имею, он симпатичный человек. Речь о структуре, которая утверждена, которая создавалась нами, голосовавшими за него, без рефлексивного осмысления. Свободная от понимания того, что такое самоуправление, что такое самостоятельность. И эта структура обладает гигантской мощью. При том, что называть она себя может «центром», «левой», «правой» — это совершенно безразлично.

Это система, в которой уютно жить бездельнику, не умеющему работать, не желающему учиться работать, не желающему помогать другим учиться работать и т.д. Это и есть социализм по-нашенски, хотя западные коллеги жутко бы на это обиделись. Они в такое понятие вкладывают другое, но оставим их в стороне.

В 91-м году я проводил первый в России объединенный творческий семинар в одном из московских микрорайонов, пригласив туда для участия и сотрудничества группу британских специалистов, видавших виды — их треснутым асфальтом не удивишь, — и группу немецких специалистов, которые тоже занимались реконструкцией среды, прямо скажем, не самой развитой.

Суждение, которое было высказано ими, чрезвычайно любопытно. По крайней мере, меня оно заставило задуматься о многом. Первое, что они сказали: такой среды не может быть! Хотя она есть. Под словами «такой среды» имелись в виду, повторяю, не помойки, не руины — этого хватает во всем мире, и даже на задворках Гамбурга, Парижа, Лондона за Ливерпульским вокзалом. А то, что у нас плотно, рядом друг с другом живут люди, которые нигде ни в какой иной стране не проживают вместе. Вот что делает эту среду невозможной. Сегодня она начинает классово расслаиваться в пространстве, и это необыкновенно трудный и болезненный процесс, который как минимум надо познать, понять, выработать или учиться пользоваться готовыми средствами профилактики, отработанными и в Белфасте, и в Гамбурге, и где угодно еще. Это готовальня на уровне технологии. Петр Великий такую готовальню тут же велел бы купить, а здесь и покупать не нужно — сами несут.

Мне, к счастью, мои студенты (я преподаю в Архитектурном институте) не позволяют оторваться от процесса трансформации общества, которая происходит на наших глазах. И я вполне согласен с тем, что еще никогда не было такого высокого уровня студентов. Это первое свободное поколение России. И оно уже есть. Это люди, выросшие с чувством свободы, достоинства личности, зарабатывающие на жизнь со второго курса, не сидящие на шее у родителей, люди, для которых понятия «Россия» и «мир» неразделимы. И они уже начинают жить и работают здесь, хотя кое-кто выбирает для себя челночный режим существования.

Мои коллеги из множества других институтов по всей стране подтверждают то же самое. Возникли блистательные новые университеты, в том числе частные, как, например, в Тольятти, в месте, где, по европейской логике, не может быть хорошего университета, но он есть. И это факт. И здесь я присоединяюсь к тем, кто говорил о настройке зрения. Либо от этого отмахиваются, как от того, что не может быть никогда, либо это почитается малозначимым, либо это становится ценнее всего остального. И это вопрос выбора. И сегодня все эти процессы в нашем обществе можно наблюдать, было бы желание.

И последнее. Меня очень тревожит опасность действительного разрыва традиции, которая сопряжена с тем, что — будем честны — девять из десяти преподавателей высшей школы менее образованны, чем их студенты. Мы пришли к такому трагическому моменту по тысяче совокупных несчастий, но, к сожалению, это факт. Молодые сегодня образованнее, свободнее, и они могут вообразить, что преемственность культуры не имеет никакого значения, а тогда это катастрофа надолго.

Поэтому поставленные Даниилом Дондуреем вопросы действительно требуют критического осмысления, а не эмоционального восприятия. По мере сил постараюсь в этом принять участие.

Ханс Иоахим Шлегель, *киновед*

Разрешите мне сделать несколько замечаний с позиций человека, для которого судьба вашей страны никогда не была безразлична, так же как и сам социалистический идеал более справедливого и гуманного общества, не только в истории России так ужасно и кроваво искаженный до противоположности. Я уехал из Восточной Германии в Западную в 1957 году, это было время молодежного протеста против американской агрессии во Вьетнаме, и именно тогда я стал левым. Но и в нынешнем состоянии нашего мира я вижу довольно много проблем, для анализа которых левые, недогматически марксистские позиции просто необходимы.

Поэтому я ожидал от этого симпозиума настоящего диалога и очень расстроен, что никто из приглашенных ораторов не выступил с таких позиций. Честно говоря, я не очень-то понял, для чего мы, собственно, собрались. Я вижу здесь много коллег и друзей, с которыми очень откровенно и часто спорил, но сегодня мне кажется, что вместо искреннего желания открыть новые горизонты в поставленной проблеме царствует только одно направление рассуждений, которое парадоксальным образом напоминает мне старые советские времена. Мы ведь находимся в Белом зале Дома кино, разваливающемся на наших глазах. Но только один оратор, коллега из Парижа, хоть немножко связал наш разговор с проблемами кинематографа. Это меня удивляет так же, как и тот факт, что в беседах со здешними коллегами я не нахожу интереса к кинематографическим процессам бывших братских соцстран, с которыми у вас много общего и сегодня не только в историческом плане. Жорж Нива уже говорил об опасной тенденции новой изоляции России. А от такой опасности, по-моему, может спасти только открытый диалог, обмен мнениями, разным опытом, разными позициями.

На мой взгляд, было бы весьма полезно вспомнить опыт польских и венгерских кинематографистов, которые уже во времена так называемого реального

социализма раньше своих коллег из соцлагеря осмелились восстать против официальных норм и продолжают — как, например, Шулькин или Дардай — свой критический киноанализ сегодняшней действительности. Не надо забывать, что как раз в этих странах так же, как и в Белградской группе «Праксис», и в Чехословакии до оккупации войсками Варшавского пакта были сильны традиции антидогматического марксистского мышления.

Я понимаю, что сегодня, конечно, трудно вступить в такой диалектический диалог в России, где система государственно-бюрократического тоталитаризма так беспощадно ликвидировала все попытки свободного марксистского мышления, где даже тексты Маркса, Розы Люксембург и Ленина публиковали только в цензурованной, искаженной форме, а тексты Троцкого и богатая литература недогматической марксистской философии были просто запрещены. Хотя я думаю, что уже пора, обладая опытом всего того, что произошло в мире после 1990 года, открыть для себя актуальность того свободного марксистского мышления, которое советский тоталитаризм так беспощадно и целенаправленно вытравил из своей истории. Все это особенно важно для того, чтобы понять острые проблемы постсоветской действительности, а также феномен глобализации, с которым связана и судьба кинематографа. Я еще не забыл, как патетически говорили наши западные идеологи о деиндивидуализации и униформировании «реально-социалистической» кинокультуры, хотя в ее истории можно найти примеры гораздо более творческих поисков индивидуальной правды, чем во многих западных кинокартинах. А что сегодня? Включите телевизор в Сан-Пауло, Нью-Йорке, Калькутте или в Москве — и везде будут одни и те же образы, свидетельствующие о глобальной деиндивидуализации и униформировании, с которыми связана реальная опасность окончательного исчезновения национальных кинокультур. Сегодня идет война образов, преследующая экономические интересы медиа-концернов. Что вообще останется от этой западной идеологии «свободы и демократии»? Какое поражение она терпит, в наше время очень наглядно видно на примере того, что случилось в Югославии, где западные идеалы демократического правопорядка превратились в пустые фразы, так же как в 1968 году в Чехословакии, когда танки Варшавского пакта ликвидировали реальную надежду на «демократический социализм».

После 1999 года мир выглядит подругому. Теперь нам придется думать не только о поражении социалистических, но и западно-демократических принципов и идеалов.

А то, что Югославию бомбили и социалисты во главе с Хавьером Соланой, является свидетельством трагического кризиса западного левого движения после разрушения государственно-бюрократического социализма. Одни резигнировали, другие продали свои идеалы за власть, за карьеру. Как это случилось, например, с господином Шредером, который перед выборами извинился за то, что он в свое время принимал участие в движении протеста против американской агрессии во Вьетнаме... а сейчас стал первым немецким военным канцлером после 1945 года. Или, например, с господином Фишером и превращением «зеленой» партии в «оливково-зеленую».

Но шок, вызванный таким развитием событий, многим откроет глаза, так же как и социальная политика нового правительства, которое так ужасно быстро забыло, за что народ отдал свой голос. Уже заметно, что все больше и больше людей требуют возвращения к истинным социал-демократическим принципам.

Стремление к более справедливому обществу никак не является делом прошлого. Поэтому нам нужен настоящий диалог. И я призываю в него вступить.

Сергей Соловьев, *режиссер*

Я ни в коей мере не заслуживаю благородной чести закрытия этой дискуссии, но тем не менее скажу вслед за Хансом Шлегелем, что раз мы проводим ее в рамках Московского фестиваля, в Доме кино, то, видимо, наша конечная цель — соотнести поставленную проблему с реальной жизнью кинематографа.

Думаю, что сама по себе тема дискуссии изначально несла в себе некий стеб, и лично для меня отнестись к этому серьезно совершенно невозможно. Какая интеллигенция? К какому социализму могла обращаться или о каком мечтать? Конечно, это все дурь, общественная дурь, а на самом деле ведь мы же все вместе жили при социализме и помним, какая это гадость. Помним этот «замечательный» вкус обсосанного пятака, хотя многое было действительно симпатично. Когда я сейчас попадаю в Грузию или Армению, я тоже думаю: как жаль, что мы все это потеряли. Но это вовсе не значит, что у меня хоть на секунду приходит желание вновь пососать тот же пятак.

В этом же зале мы были в годы романтического периода демократии и ее воцарения. Я помню, как мы тут ночью заседали, искренне веря, что если мы

Клепикова выдвинем в Верховный Совет, то он все и повернет. А в результате ощущение опять-таки какой-то гадости. Потом мы въехали в период государственного бандитизма — и опять тот же самый обсосанный отвратительный пятак.

Теперь мы находимся в новом периоде, но это гнусное ощущение продолжается и никак не покидает. Поэтому о каком возвращении (я говорю, конечно, о себе) может идти речь, я не понимаю.

Думаю, что сама по себе наша общественная жизнь в формах общественной жизни себя изжила. Хотя мы все еще говорим о ее усовершенствовании, о том, что все вместе, всем обществом ее совершенствуя, к чему-то придем. Нет, я думаю, так ни к чему не придем. Мне лично чем дольше я живу, так все дороже и дороже становится искусство как некое антиобщественное занятие. Я имею в виду не вульгарный смысл этого, а антиобщественность истинного искусства как разговора с читателем, зрителем на языке личности, даже часто придурочной личности, абсолютно выпадающей из нормы. Но мне кажется, что и лексика, и синтаксис общественных взаимоотношений сами себя изжили.

Я понимаю, скажем, что, наверное, что-то умное написано в газете, но я не убеждаюсь в этом, потому что мне отвратительна сама форма такой групповухи, то есть такого группового изнасилования предмета.

Что, например, для меня самое дорогое в той нашей жизни, называемой общественной? Либо подвиг личности, которая всегда сопротивлялась обществу, либо трагедия личности, которая всегда происходила на наших глазах, когда общество убивало, мы всегда видели этот процесс убийства. Мне кажется, что самый главный дефицит в обществе, который на сегодня есть, — это дефицит личности, а высшее общественное достояние, о чем можно только мечтать, — это когда есть стремление сделать так, чтобы личности не уничтожали, а позволяли им выживать.

И в этом смысле нужны какие-то очень серьезные общественные сдвиги, например, терпимость к личности, даже к ее дикости, косноязычию и непонятности того, что за ней стоит, повторяю, личности даже, быть может, и совсем не интеллектуальной, а вполне придурочной.

А когда передо мной ставят вопрос, хочет ли интеллигенция возвращения к социализму, я отвечаю, что нет. Единственное, чего я лично хочу, чтобы условия в обществе формировались таким образом, дабы личность могла существовать и со всеми вместе, и раздельно. То есть возникла бы диалектика личностного существования в обществе, с абсолютно необязательным разделением общественных заблуждений, общественных движений и т.д. и т.п. Я говорю это, не имея в виду какую-либо их оценку.

За последние десять лет после всех общественно-политических изменений лично у меня в душе остались две картины — «Анна Карамазофф» Хамдамова и «Хрусталев, машину!» Германа. Но это был факт не общественных, а моих сугубо личностных взаимоотношений с какими-то совершенно уникальными, я бы даже сказал, дикими произведениями искусства.

Недавно умер — и это горе великое — Георгий Рерберг, на мой взгляд, просто гениальный художник. Здесь говорили — «мыслящий тростник». Но вот Гога не был «мыслящим тростником». Он был просто «тростником». Зато он на глаз мог определить количество люменов вот под тем дальним стулом, то есть он биологически был устроен не так, как мы. А мы его все время хотели загнать в какие-то рамки, и претензии у нас к нему были такие: давай, как все... А он — феномен.

Почему искусство прекрасно? Я надеюсь на него, как на Дом Личности, и, на мой взгляд, только через личность, через какие-то отдельные ее откровения общество станет счастливее и богаче. Поэтому такие категории, как талант и человеческая уникальность, я считаю высшими общественными категориями.

Я думаю, что сейчас, сидя здесь, кто из нас может сказать: все-таки насколько мы были добрее, насколько слаще смотрели друг другу в глаза?.. Да не было ничего этого. Просто в этом же зале бывали прекрасные люди, потрясающие личности, которых мы помним до сих пор, и, быть может, наше самое великое завоевание в том, что в большинстве своем мы все-таки умели ценить их по-настоящему и что в недрах наших общественных глупостей существовал некий «гамбургский счет». «Гамбургский счет» таланта, «гамбургский счет» придурочной гениальности, которая, хотелось бы надеяться, и будет нашим общим будущим.

S U M M A R Y

Sergei Dorenko:
«I'm struggling for ethical norms of the Sermon of the Mount»

Nikolai Svanidze:
«No word I pronounce contradicts my beliefs»

Evgeny Kiselyov:
«We haven't lost»

Alexandre Kabakov
...Comme à la guerre

Alexei Simonov
Press has lost its moral value

Daniil Dondurei
Smoke curtain of ideological wars
A set of interviews of the leading TV hosts commented upon by social activists: PR technology and ideology. Present-day methods of propaganda.

Valentin Eshpai
Night of the living dead
Review of M.Night Shyamalan's THE SIXTH SENSE (USA).

Victor Matizen
Old Khottabych's brother
Review of Nikolai Lebedev's WORSHIPPER (Russia).

Tatyana Iensen
Readiness for fear
Review of THE BRIDE IN YELLOW by Yaver Rzayev (Azerbaidjan).

Yury Leiderman
Anal phase of Russian Cosmism

Boris Kazakov
A private eyesore
Review of Boris Kazakov's KOLY (Russia) and interview with the director.

Dmitry Komm
Real samurai play rock-n-roll
Review of Lance Munjia SIX-STRING SAMURAI (USA).

Mikhail Gorelik
In the context of Kotel
Review of Gertz Frank's ISH GA-KOTEL (Izrael).

Larisa Malyukova
A big fish of Alexandre Petrov
Review of Alexande Petrov's animation AN OLD MAN AND THE SEA (Canada — Japan — Russia).

Irina Rubanova
Let's fly away!

Igor Mantsov
Noise and fury

Natalya Sirivlya
«Discourse and narration» ten years later

«Geniality of despair»

Continuation of discussion of Alexei German's KHRUSTALYOV, MY CAR!

Pavel Finn
Experience of failure: theory and practice
Reflections over life and death, time and history in the essay, devoted to Yury Olesha.

Dmitry Alexandrovich Prigov
Summing up the four projects
Four historical style-forms.

Tatyana Moskvina
A praise to bad chocolade
Advantage of the bad as an aesthetical category.

Wachovsky brothers:
«We might be simoulacrs»

Sergei Kuznetsov
New Lucas (pl)
Commentary on the Wachovsky's interview.

Serik Aprymov:
«It's poor, when the gist is on the surface»
Interview with the leader of the Kazakh «new wave».

Sergei Muratov
Self-burning
Criminal plots, sensations and scandals as suicidal genre of present-day TV.

Visual century
A whole year project of Evgeny Berezner and Vladimir Levashov facing both - cinema basis and contemporary visuality.

LexIK's 1920s
A whole year thesaurus of key notions of the century thru various approaches.

Robert Rodrigez
A rebel without a crew
Excerpts from the book of the film-maker.

Yury Egorov
That (very) light
Conversation with the light director.

Merab Mamardashvili — Natan Eidelman
On good and evil
Records of the lecture, read at the Higher Courses of directors and script-writers in 1984.

Intelligentsia — for Socialism?
Stuff from the Symposium held at the Moscow International Film Festival in 1999.

-12116

31 ГИН 2000

Российская книжная палата
2000 г.
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 8.02.00. Подп. к печати 7.03.00
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 15,27. Уч.-изд. л. 16,1
Заказ 63. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kinoart@glasnet.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2000

«Шестое чувство»

Режиссер М.Найт Шиамалан

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Искусство кино
Индекс 70402

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи О.АРОНСОНА, Д.БЫКОВА, Л.ГУРЕВИЧА, С.КУЗНЕЦОВА, В.ЛЕВАШОВА, В.МАТИЗЕНА, И.МАНЦОВА, В.МИХАЛКОВИЧА, Т.МОСКВИНОЙ, Д.ПРИГОВА, Н.СИРИВЛИ, Э.СОЛОВЬЕВА, Е.СТИШОВОЙ, О.СУРКОВОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, Д.УХОВА, М.ТУРОВСКОЙ, П.ФИННА, В.ФОМИНА, Н.ЦЫРКУН, М.ЧЕРНЕНКО

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Технологии личного успеха: производство собственного имени. Интервью с Ю.Грымовым, М.Гельманом

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ГУБЕРНАТОР» Евгения Матвеева
«АМЕРИКАНСКАЯ КРАСОТА» Сэма Мендеса
«ОГНЕМ И МЕЧОМ» Ежи Гофмана
«ТРИ ТРЕЙЛЕРА» Валерия Соломина
«КРАСОТА, ДОБРОТА, ЛЮБОТА» Светланы Зоновой

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ
ПОЛ ДРИССЕН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Джеймс Бонд не умрет никогда
Иммануил Кант и кинематограф
Телесериал — долгая счастливая жизнь

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Марк Алданов о кино
Ефим Левин. Дневник
Тото. Интимные истории

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Джоэл и Этан Коэны. Просто кровь

ТОЛЬКО В 2000 ГОДУ

«Визуальный век» (XX век в фотографиях)
«лексИКа» (повседневный интеллектуальный словарь XX века)